مُحَمَّد كامِل الخطيب

السَهْمُ وَالدائِرَة

مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات

سلسلة دراسات نقدية

دار الفارابي

السهم والدائرة

محمّد كامل الخطيب

السَهْمُ وَالدائِرَة

مقدّمة في القصّة السّوريّة القصْيرة خِلال عِقدَي الخمْسينات والستينات

سلسلة دراسات نقدية

دار الفارابي - بيروت

١٩٧٩

دار الفارابي ـ ص.ب : ٣١٨١ ـ بيروت

الطبعة الاولى تموز ١٩٧٩

مقدمة عامة

١ ـ طبيعة النقد

يحتوي منطوق كلمة نقد على عنصرين أساسيين هما : الاثر والمتلقي ، ألَّف بينهما عنصر ثالث هو : طريقة الاتصال .

١ ـ الاثر :

يظهر بأشكال وطرق مختلفة ، فقد يكون مكتوبا ، وعندها تكون واسطة الاتصال هي اللغة ، وطريقة الاتصال هي القراءة ، وقد يكون الاثر مسموعا ـ الموسيقى والاغنية ـ أو مرئيا كالفنون الجميلة ، وقد يكون مسموعا ومرئيا معا كالمسرح والسينما وقد يكون مسموعا ومقروءا معا كالشعر والمحاضرة . ومهما يكن شكل الاثر وأيا كان مبدعه فانه ـ أي الاثر ـ ، يتضمن موقفا من العالم ، من الحياة والوجود . والموقف من الحياة ، العالم ، الوجود ، هو في حقيقته موقف من المجتمع والعصر ، وقد عمم ، وجرّد ، فأصبح موقفا من العالم . هنا تجدر الاشارة الى أن الموقف من المجتمع والعصر يمليه الوضع والفكر الاجتماعي لصاحب الاثر ، أي الوضع والفكر الطبقي ، وبهذا يكون الاثر موقفا من طبقة ، ومعبِّرا عن طبقة . الاثر يعبِّر عن وجهة نظر ، وموقف مبدعه

يعبّر كذلك عن وجهة نظر ، أي موقف الطبقة التي ينتمي اليها صاحب الاثر ، وبهذا يكون الاثر ممثلا لوجهة نظر طبقة معينة .

الموقف من المجتمع والموقف من العالم :

ان الانسان نتاج بيئته ببعديها الزماني والمكاني ، أي نتاج الواقع – الحاضر . هذا الواقع الحاضر هو بدوره نتاج الواقع الماضي كما انه كذلك أساس للواقع – المستقبل ، البعد الزماني هو تاريخ الانسانية في تطورها العام (رحلة حضارة وتمدن الانسان) وضمن هذا التاريخ العام يتحرك تاريخ حضارة المبدع ، وضمن التاريخ الثاني – المتضمن في التاريخ الاول – يتكون تاريخ المبدع الخاص وشخصيته ، والتواريخ الثلاثة في حركة جدلية تشكل البعد الزماني للمبدع ، أو لأي انسان آخر .

البعد المكاني هو الكرة الارضية – حتى لا نقول الكون – وعليها المنطقة التي يعيش عليها – فيها ، المبدع ، المنتج ، هذا الموجود على هذه الكرة الارضية ؛ وهذا الموجود ضمن هذه المنطقة المحددة من الكرة الارضية ، يحتوي – بل هو نتاج – تراثا تاريخيا معينا وخاصا ، يحتوي وضعا حضاريا – انسانيا كذلك – تطرح ضمنه المشكلات الانسانية والحضارية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والوجودية ... الخ .

ان مجموعة معطيات الزمان والمكان تكون الانسان ، تكون المبدع ، والاثر الفني هو محصلة لهذه المعطيات ، وتعبير عنها ، وتمثل لها ، ومحاولة اجابة على المشكلات والاسئلة التي تطرحها هذه المعطيات ، وذلك ضمن تطور الحضارة الانسانية عامة وحضارة المبدع ومجتمعه وشخصيته .

والعملية التي تحدث – هنا – فيها شيء من الخداع لكنه خداع يبدو أحيانا ، وكأنه قسري ، تفرضه طبيعة قوانين المعرفة . فالاثر هو موقف المبدع – ومن يمثلهم – من المشكلات التي يطرحها وضع الانسان ضمن معطيات زمانه ومكانه ، زمان الانسانية العام ، وزمان مجتمع المبدع ضمنه ، والزمن الشخصي

لصاحب الاثر (ذاك أن زمن تلميذ أو معلم في قرية سويسرية هو غير زمن الشخص نفسه في قريـة كونغولية ، او قريـة في ريف الجزيرة السورية) واذا وضعنا في اعتبارنـا كون التفكير انعكاسا وتمثلا للواقع ، اتضحت عملية الخداع (القسري) هذه . فتفكير المبدع هو انعكاس ، وتمثل ، وفهم ، ومحاولة اجابة على المشكلات التي يطرحهـا الواقع ـ المجتمع (مشكلات اقتصـادية ونفسية ووطنية وشخصية .. الخ) ، هذا الانعكـاس والتمثل والفهم لمشكلات الواقع ـ الحاضر ، يشكل لشخصية المبدع منحى خاصا في التفكير ، هو في جوهره كيفية فهم المبدع لمشكلاته وواقعه والحل الـذي يراه ، هو فهم للسؤال الذي يطرحه الواقع ـ الحـاضر ، وهو في الوقت نفسه الاجـابة وطريقة فهم السؤال مـع طريقة ونوعية الاجـابة هي منحى شخصية المبدع ، هي موقف المبدع . أعود الى عملية الخداع (القسري) فالموقف قـد تشكّل بناء على معطيات الواقع ، اذن هو موقف من هذا الواقع ، من المجتمع ؛ هنا تحدث العملية ، فالعقل البشري قد اعتاد التعميم منذ ما قبل نضوجه ، وما تزال هذه العادة التي تحتوي جانبا سيئا الى جانبها الايجابي ، وهنا ، بسبب مـا تقدم ، يصبح الموقف من المجتمع موقفاً من العالم . ويبدأ الحديث عن الموقف من العالم وقد نسي الموقف من الواقع ـ الحاضر ، من المجتمع والذي كان أسـاس الموقف ، النظرة الى العالم .

نصل الـى نتيجة مهمة ، وهي أن كل موقف من العـالم (الحياة ـ الوجود البشري) هو في حقيقته موقف مـن المجتمع ، وبالمقابل ، يصبح كل موقف من المجتمع موقفاً من العـالم ، من الحياة ، والوجود . ثمة علاقة جدلية بين الموقفين ينبغي تأكيدها دائمـا .

نتقدم خطوة أخرى فنقول : الاثر له بعـدان : بعد جماعي : وهو البعد الذي تحدثنا عنه سابقا باعتبار الاثر تعبيرا عن فكـر طبقة ، بعد انضواء المبدع في هذه الطبقة ، وبعـد فردي هو موقف المبدع بالذات ، باعتبار عملية الابداع ، اي عملية اتخـاذ الموقف هي عملية خلاص شخصي ـ ربما أخلاقي أيضا ـ كذلك . ولهذا

نعتبر الاثر موقفا جماعيا وفرديا في وقت واحد . الاثر هو موقف المبدع من طبقة والاثر هو موقف الطبقة بعد أن انضم اليها المبدع . وربما تكمن هنا احدى مهمات النقد : التعرف على فكر طبقة من خلال ممثليها .

٢ ـ التلقي :

عملية التلقي هي عملية بحث ، متعة ، اطلاع على مواقف الآخرين وآرائهم . كل انسان يريد معرفة راي الآخرين ، موقفهم من المشكلات التي يعانيها جميع الناس ، موقفهم من الحياة ، من المجتمع . كل طبقة تريد معرفة فكر الطبقة الاخرى ، الانسان يريد معرفة نفسه . عملية التلقي : قراءة ، سماع ـ مشاهدة ـ خبرة حياتية (ليست الثقافة النظرية مجال تلقينا الوحيد) هي عملية استكشاف (قتالي ، جمالي) ، عملية تحوي أهداف الاستكشاف ولذته . من هو الخصم ؟ نوعية سلاحه ؟ قدرته ؟ هل يحارب بشكل جيد ؟ من هو الصديق ؟ أرض من هذه ، هل كانت عملية الاستكشاف هذه مفيدة وممتعة ؟!

ينبغي أن نلاحظ أن عملية التلقي ، أي تكوين الموقف أو قابلية اعادة التكوين ، ليست ثقافية الجانب فقط ، ففي حديث مع عجوز قد نكتشف مأساة دون كيشوت ، وربما نتلقى الكثير من أمثال الحاج أحمد عبدالجواد (ثلاثية محفوظ) أو ابنة كمال .. قد نقرأ في مذكرات فتاة أو شاب تجارب أكثر أهمية من تجارب روايات ذات شهرة .. قد نقرأ في وجه انسان ـ كحامد بدرخان ـ أكثر مما يستطيع ديوان شعر كامل البوح به ، اذن الخبرة الحياتية ، مع الناس ، والناس العاديين بشكل خاص ، هي عامل أساسي ومهم في تكوين خبرتنا العامة ، وفي تكوين موقفنا . اذن المتلقي هو باحث عن موقف أولا ، ثم بعد أن يكوّن موقفه يصبح باحثا في مواقف الآخرين : معي ، ضدي ، معنا ، ضدنا ، مع مفهومنا للحياة أم ضده ؟ مع طريقة حلنا للمشكلات أم أن هناك حلولا أخرى ؟

٣ ــ الاتصال :

يكون الاتصال بين المبدع والمتلقي حسب نوع الاثر (مكتوب ــ مسموع ــ مشاهد) . عند كون الاثر مكتوبا تكون واسطة الاتصال هي اللغة . وكل واسطة اتصال تطرح مشكلات تنبع من طبيعتها ، فاللغة مثلا تطرح مشكلات كثيرة نابعة من طبيعة اللغة ، تطرح مشكلات الحرف والكلمة والجملة والنص . فلكل كلمة في اللغة بالاضافة الى معناها الاساسي ــ المعجمي ــ معنى تاريخي ، ومعنى شخصي بالنسبة للكاتب الذي يستعملها وبالنسبة للذي يسمعها أو يقرأها . ووضع الكلمة في جملة يعطي معناها بعداً آخر ، كما يعطي التركيب تأثيرا خاصا ، وطريقة « نظم » الكلمات تعطي النص جوا خاصا . كما أن المعنى الاساسي العام للكلمة والعبارة متحدا مع التاريخ الخاص بهذه الكلمات والعبارات يساهم في فهمنا للنص ، وفي موقفنا منه . وهنا تكمن مهمة أخرى من مهمات النقد اذ تلعب المهارة التكنيكية دورها الكبير بالنسبة لتعاطفنا مع نص ما ، فقد يكتب الكاتب عن جو محبب لنا (كما قد يستعمل الرسام ألوانا نؤثرها) فنتعاطف مع الكاتب لأننا نظن أنه مهتم بقضايانا ، وهنا يكمن الخطر ــ والذي يجب على النقد تبيانه ــ ، فربما كان هذا الكاتب يتبنى وجهة نظر ــ معادية ــ لكنها مقدمة في لغة محببة لنا . هنا يكون خطر الانزلاق ــ مع الزمن ــ الى موقف الكاتب بتأثير الايحاء والاعجاب ، الذي قد يتحول الى تبني موقف الكاتب والانتقال الى مواقعه ، تماما مثلما ينزلق أحدنا الى مواقع ، طبقة ، فكر فتاة أعجب بها ثم أحبها . ومن هنا تأتي أهمية التأكيد على التكنيك الجيد . يجب الا نتهاون مع الفنان الذي يقف في صفنا حينما يقدم فنه بتكنيك رديء . مثل هذا الفنان يشوه قضيتنا ، يبعد الناس عنا ، ومن هنا تدان الواقعية الجامدة ، وتدان الفجاجة والزعيق أو الصراخ والندب في الادب وان صدر هذا عن « مضمون » جيد . من هنا كذلك يجب التأكيد دائما على أهمية الوحدة العضوية والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون فلا قبول للشكل على حساب

المضمون ولا قبول للمضمون على حساب الشكل .

٤ ــ الناقــد :

كل متلق لأثر مــا ، هو ناقد له بدرجة ما ، وأبسط تعريف للناقد هو انه متلق ، فكل ســامع موسيقى أو مشاهد فيلم أو لوحة ، او قارىء كتاب ، له موقف ، راي ، في الموسيقى أو الفيلم أو النص ، فاذا كان الاثر ــ النص ، الفيلم ، الاغنية ... الخ ــ هو موقف الطبقة ــ وضمنها مــوقف المبدع ــ مــن المجتمع والعالم ، فالنقد هو موقف المتلقي مــن المبدع (المستهلك مــن المنتج) ومن الطبقة التي يمثلها المبدع ، موقف طبقة المتلقي مــن طبقة المبدع . فكما يمثل المبدع طبقته يمثل المتلقي ــ كذلــك ــ طبقته . وكما انه لا وجود لكاتب حيادي فليس هناك كذلك قارىء حيادي ، وبهذا يكون النقد ــ كذلك ــ عملية ابداعية ، لأنه عملية تحديد موقف (مثله مثل الابداع تماما) موقف طبقة من طبقة ، موقف من العــالم ، لكن الفرق بين النقد والاثر ــ والنقــد في النهاية أثر ــ أن الاثر هو موقف طبقة من طبقة ، مباشرة ، أمــا النقد فهو موقف طبقة من طبقة من خــلال أثر ، ولهذا نقول ان العملية النقدية هي عملية ابداعية ، لأنها عملية تحديد موقف . والفرق بين المتلقي العادي وبين من نطلق عليه لقب الناقــد تماما كالفرق بين جندي في فصيلة وبين قائد الفصيلة . فالاثنان يطرحان الاسئلة نفسها : مــا هو موقف صاحب الاثر ، موقف طبقته مع الحياة أو ضدها .

٢ ـ طبيعة الموقف

اذا كان التاريخ هو صراع الانسان مع الطبيعة من جهة ، وصراع الانسان مع نفسه ـ صراع الطبقات ، وصراع الفرد مع ذاته ووضعه ـ من جهة ثانية ، فان الانتاج الفكري والفني ـ الثقافي ـ بوجه عام ـ الاثر ـ هو تعبير عن هذا الصراع من ناحية ، وبعد من أبعاد عملية التاريخ هذه من ناحية أخرى . في النظرة الى هذا التاريخ ، والذي هو العالم في سيرورته ، ثمة مواقف أساسية ثلاثة ، واردة ، هي :

١ ـ الموقف التراجيدي :

يقول أصحاب هذا الموقف ، بوجود خطأ أساسي في تركيب هذا العالم ، وأنه لا سبيل لاصلاح هذا الخطأ ـ فالخطأ موجود جوهريا ـ . الانسان تبعاً لهذا الموقف محكوم بالهزيمة ، ومدان سلفا ، الانسان هنا معطى نهائي . هذا الموقف يجد أقوى تعبير عنه في التراجيديا اليونانية وفي الدين المسيحي . في هذا الموقف تكمن امكانية ظهور فكرة العالم الآخر : العالم البديل لهذا الخطأ .

٢ ـ الموقف الملحمي :

ينطلق أصحابه من الموقف التراجيدي ، ثمة خطأ في العالم ، لكن النظرة هنا ليست غيبية مثالية ، العالم ـ هنا ـ هو المجتمع الانساني . اذن الخطأ كائن في تركيب المجتمع ، في الحالة الاجتماعية السائدة أثناء الحديث عن الخطأ المشخص ، لا فصل

هنا بين العالم والمجتمع . ثمة خطأ ، وعلى الانسان تصحيح هذا الخطأ ، وبناء العالم الصحيح أي المجتمع الصحيح ، والانسان قادر على هذا ، قادر على الصواب مثلما هو قادر على الخطأ .. يتمثل هذا الموقف في الواقعية المنبثقة عن النظرة المادية . الانسان هنا صيرورة . والوضع الاجتماعي حادث ، وقابل – كل لحظة – للحدوث ، ليس « الوضع » قديما ، أزليا نهائيا .

٣ – الموقف الغنائي :

هو الموقف العدمي بالضبط ، يقوم على الاعتراف بالخطأ الموجود في العالم ، بل ويشدد على الخطأ . وجود العالم – أصلا – خطأ ، اذن لا جدوى من العالم ، من هذا العالم ، ولا من عالم بديل – مثلما يطرح الموقف التراجيدي – ولا امكان لأن يغير الانسان نفسه – مثلما يطرح الموقف الملحمي – لا قبل ولا بعد ، والعدم يحوطنا من كل الجهات (مسرح اللامعقول – مثلا) .

* * *

الموقفان الرئيسيان – الآن – في العالم هما : الموقف الملحمي والموقف الغنائي ، اذ مع تراجع أسلوب التفكير الغيبي ، ضمر الموقف التراجيدي ، باعتباره موقفا مستقلا ، ورضي أن يكون منطلقا للموقفين الباقيين . الملحمي والغنائي يعبِّران عن الفكر المعاصر في جميع المجالات ويعكسان وضع المجتمع الانساني في مرحلته هذه ، مثلما يساهمان في الوقت نفسه في صراع هذا المجتمع ، وفي عملية تطوره ، عن طريق هذا الصراع . وهما بهذا يعبِّران عن النظامين الرئيسيين ، والمتصارعين – الآن – على الكرة الارضية . الموقف الملحمي يعبِّر عن النظرة الاشتراكية بينما يعكس الموقف الغنائي حياة المجتمع الرأسمالي ويعبِّر عن وضعه – أزمته – فلنحاول الكلام بتفصيل عن كل من هذين الموقفين :

أ ــ الموقف الفنائي :

ليس له صورة واحدة ، بل يظهر في تعابير وتلاوين مختلفة . يظهر وهو يقول : خطأ العالم يستحيل اصلاحه ، ولا جدوى من أي عمل ، وهو هنا يقترب من الموقف الغيبي جدا لكنه يختلف عن الموقف الغيبي ــ والنظرة التراجيدية عــامة ــ في أنه لا يطرح بديلا عن هذا العالم من خارجه (جنة) كما أنه ، وبطبيعة الحال يختلف عن الموقف الملحمي في انه لا يطرح حلا من الداخل . يمثل هــذا الموقف كتاب مسرح « اللامعقول » وربما تكون مسرحية « بيكيت » « في انتظار غودو » أقوى تعبير ــ معاصر ــ عن هذا الموقف . في التراث العربي نجــد معلقة طرفة بن العبد تعبيرا عن هذا الموقف . لكن الفرق بين طرفة وبيكيت أن طرفة « ديونيزوسي » النزعة بينما تغلب « الرواقية » على بيكيت .

ويظهر الموقف الفنائي كذلك في صورة الاعتراف بالخطأ الكامن في العالم ، وانه لا سبيل لاصلاح هذا الخطأ ، لكن يبقى للانسان شرفه ، شرف الكفاح ضمن الوجود الحياتي الكائن حتى ولو كان هذا الكفاح عبثاً ، وأقوى من يعبِّر عن هذا الاتجاه ــ في الوقت الحاضر : كامو وهمنغواي وكازنتزاكي . في التراث العربي نستطيع أن نختار امرء القيس (نحاول ملكا أو نموت فنعذرا) . الصورة الاولى للموقف الفنائي ــ بيكيت ــ يصح وصفها بالجامدة ، بينما الثانية نستطيع أن نقــول عنها : انهــا متحركــة ضمن جمــود العــدمية .

مسرحية جيمس جويس الوحيــدة « المنفيون » تتحــدث بوضوح عن هذا الخطأ الاســاسي في العــالم ــ الوجــود ، وعن الاستسلام لهــذا الخطأ ــ موقف بيكيت نفسه ــ بينمــا مسرحية « الدائنون » ثورة على هذا الوضع الاستسلامي ، لكنها ثورة غير ملحمية ، هي ثورة تنتهي بتدمير كل شيء بدل اصلاح أي شيء .

الموقف الفنائي في صورته الاولى (بيكيت) قريب جــدا من النزعة التراجيدية والروح الديني تمامــا مثلما تقترب « المنفيون » لجيمس جويس من مسرحية الوجودي الكاثوليكي غابرييل مارسيل

« رجل الله » .

في الصورة الثانية من الموقف الغنائي (كامو ــ همنغواي ــ امرؤ القيس) الانسان مطالب بتحقيق معناه وشرفه بكفاحه لبناء عالمه الخاص الشريف (خلاص بطولي شخصي) مقابل العالم المكون تكوينا سيئا ، لكن المشكلة أن لا جدوى من هذه العملية ، وتكون الروعة انه رغم هذه اللاجدوى فالانسان مطالب بالكفاح « الشيخ والبحر » لهمنغواي . في هذا الموقف يكون اخفاق الانسان لأنه طلب المستحيل (كاليغولا) لكامو . في التراث العربي ربما يكون طرفة ابن العبد وامرؤ القيس من بين ممثلي الموقف الغنائي .

ب ــ الموقف الملحمي :

كان الموقف التراجيدي يضع بديلا للعالم السيء التكوين عالما مكونا تكوينا لا غبار عليه ، لكن هذا العالم موجود خارج الارض (الجنة ــ جبل الالهة) أما النزعة الملحمية فتريد اصلاح العالم ، وبالمواد الموجودة في هذا العالم ، يتفق الملحمي مع التراجيدي في الاعتراف بالخطأ الموجود في العالم . لكن الملحمي يفسر العالم تفسيرا « واقعيا » أي أن العالم ــ هنا ــ هو المجتمع الانساني بالضبط ، ويقدم حلا للمشكلة مقابل الحل التراجيدي ــ العالم الآخر ــ . المشكلة في العالم هي في هذا العالم ، اذن ، الحل في هذا العالم ، في المجتمع الانساني . الحل والخلاص ضمن العالم لا خارجه . لا غيبيات ، بل حقيقة المجتمع الانساني . سبب الخطأ هو النظام الاقتصادي السيء والانسان هو الذي صنع هذا النظام السيء ، وهو القادر على اصلاح نظامه بل وعلى تغييره وسيغيره حتما . الانسان هنا ليس معطى نهائيا بل هو صيرورة دائمة ــ يصلح العالم عن طريق اصلاح نظام المجتمع :

يتفق الملحمي مع الغنائي في انه لا عالم الا هذا العالم ، ويختلف عنه في ايمانه بجدوى النضال والعمل الانساني . والمسرح الملحمي والسياسي ، والادب الواقعي والانسان الواقعي والمناضل تعبيرات عن هذا الموقف .

* * *

في الحضارة اليونانية نجـد الموقف التراجيدي « القدر في المسرح اليونـاني ـ نظرة أفلاطون الهروبية الى العالم » الخطـأ ـ هنا ـ موجود ، ولا سبيل لاصلاحه ، لهذا تكـون الرحلة الى العالم الآخر رحلة الى الجحيم (رمزاً لسقوط الانسان) ولهذا نقرأ في الاسـاطير اليونـانية عن رحلة أودسيوس وهرقل الى العـالم السفلي . هذا القول ينطبق أيضا على حضارة الرافـدين حيث رحلة جلجامش وراء صديقه أنكيدو تكـون الى العالم السفلي كذلـك .

في الحضارة المصرية والديـانة الاسلامية نجـد العكس . الرحلة تكون ـ هنا ـ الى الاعلى رمزا لعلو الانسان عن هذا العالم ـ ولهذا تكون رحلة فرعون الى السماء ، الى العالم العلوي ويكون الاسراء والمعراج كذلـك الى الاعلى ..

في الشرق الاقصى نجـد التعبير عن الموقف الغنائي ، حيث المفهوم السكوني هو المعبِّر « اليوجـا » والنظرة الى تحمل الالم كفضيلة أخلاقية ، كما أن الرواقية الاغريقية والرومانية تعبِّران أيضا عنه وكل فلسفة مغيب ـ مثلما كانت الرواقية تعبيرا عـن بداية مغيب اليونان والرومان ـ تصلح أمثلة على الموقف الغنائي .. ربما لهذا نجـد أن أكثر ممثلي الموقف الغنائي الحـديث لهم علاقات فكرية مع الشرق الاقصى ـ كازنتراكي مثلا ـ .

* * *

ما هو الخطأ في تركيب العالم ؟ أعتقد انه الموت ، والمقصود بالموت ـ هنا ـ اضافة الى المعنى العام ، كل مـا يقف عقبة أمـام تطور الانسان ، وتفتح طاقته . بهذا يكون الاستعمار والاضطهاد والاستغلال شكلا من أشكال الموت وبعداً من أبعاده ، أي أن ـ الموت في الحياة ـ هو شكل من أشكال الموت ، بل هو الشكل الاسـاسي الذي يعنى به الموقف الملحمي ويحاربه .

* * *

ثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل ، وهي أن الموقف الملحمي اجتماعي تكوّن الفلسفة المادية أساسه ، بينما الموقف الغنائي غيبي تكوّن المثالية أساسه ، مما يجعله يقترب ، بل يكاد يكون صورة أخرى للموقف التراجيدي ذي الطابع الديني .

* * *

ثمة موقفان ممكنان ، بل وموجودان ، هما :

أ ـ الموقف الهاملتي :

موقف الحيرة أمام هذا العالم وعدم القدرة على الوصول بطريقة حاسمة الى أحد المواقف الثلاثة السابقة ، وربما يكون دوستويفسكي وقلقه الشخصي ، انعكاسا وتمثلا للوضع القلق حضاريا واقتصاديا واجتماعيا والذي كانت تعيشه روسيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وبالمناسبة ، فان كل نظرة من النظرات السابقة أو المواقف انما تعبر عن وضع حضاري واقتصادي واجتماعي معين ، يتمثله المبدع ويعكسه .

ب ـ الموقف الرخيص :

هذا موجود دائما ، وضمن المواقف الثلاثة ، يقوم على تسويغ أي وضع والهاء الناس عن مشكلاتهم الحقيقية . يظهر هذا الموقف عندما يسيطر على سلطات المجتمع أحد المواقف الثلاثة السابقة ممثلا ببعده السياسي ، فيحاول الانتهازيون انتاج « فكر » مهمته تصوير الامور وكأنها تسير على ما يرام . حتى الملحمي ، قد يتحول الى هذا النوع ، في حين يهدف الملحمي الى تبصير الناس بواقعهم ومن ثم دعوتهم الى هدم هذا الواقع في سبيل واقع أفضل ، وفي حين يتحدث التراجيدي عن « الوجود الخطأ » والوجود الصحيح لكن في عالم آخر ، وفي حين يتحدث الغنائي عن

مأساة « الوضع البشري » ، وفي حين يعالج الثلاثة مشكلة الانسان الاولى (الموت ، والموت ـ في ـ الحياة) يظهر الموقف الرخيص ليصور الوضع وكأنه لا مشكلة أبدا . هذا الموقف غالبا ما يكون تسويغا لوضع سلطة سياسية مسيطرة ، ومحاولة لاغضاء النظر عن عيوبها .

* * *

أخيرا نلاحظ أن المواقف الثلاثة السابقة لا توجد منفصلة دائما بل هي متداخلة في انتاج مبدع واحد أحيانا . فالتداخل بين العدمية والملحمية ، أو التطور من موقف الى موقف موجود عند الكثيرين . نلاحظ هذا عند بريخت . من عدميته في شبابه الى ملحميته فيما بعد . نلاحظ انتقال أداموف من العبث الى المسرح السياسي ، نلاحظ انتقال السياب من اليسار الى اليمين ، نلاحظ تنكر كاتب ما ـ لشبابه ـ (نازك الملائكة مثلا) .

ان الذين يستحقون الاحترام هم الذين يعبِّرون بوعي ووضوح وصدق وفنية عن أحد هذه المواقف الثلاثة بالاضافة الى الموقف الهاملتي ، ولهذا فنحن نقرأ غوركي كما نقرأ بيكيت ونشاهد أفلام ايزنشتاين مثلما نشاهد أفلام برغمان وأفلام يوسف شاهين ، وان كان لنا موقفنا المحدد والواضح من كل منهم . نحن نقرأ طرفة بالحماسة التي نقرأ بها نيرودا كذا وأدونيس أو سان جون برس وسعدي يوسف . ومن هذا المنطق يقال : « النقد الجيد موضوعي دائما ، لكنه ليس حياديا أبدا » .

٣ ـ الخاص والعام

في البداية ، يجب أن نحسن التفريق بين موضوع العمل الادبي والفني وبين مضمونه . فالموضوع وسيلة لاظهار المضمون ـ يقترب من الشكل في هذه الصفة ـ الموضوع في رواية أو قصة هو عناصر وخيوط شبكة العلاقات التي ينسج الكاتب من خلالها عالمه الروائي أو القصصي . فنحن نقول : ان البرجوازي الصغير أو أسرته ومشكلاته هي موضوع نجيب محفوظ . وكاتب كحليم بركات ـ كذلك جبرا ابراهيم جبرا ـ يتخذ من حياة المثقفين ومشكلاتهم موضوعا له . فالموضوع اذن هو « العين » التي ينظر من خلالها مبدع الاثر الى مضمونه، هو «المقطع» الذي يضعه مبدع الاثر تحت مجهره لدراسته ، وليصل من خلاله ، مع الشكل ؛ الى المضمون ـ الموقف ـ الرؤية .

فالحب والعلاقات الاجتماعية ، بما فيها من حياة العمال والفلاحين والمناضلين السياسيين والبرجوازيين واللصوص والقديسين .. الخ ، وكل هؤلاء الشخصيات بما ينسجون من شبكات علاقات مختلفة ، هي موضوعات الاثر الادبي ، وليست مضامينه . قد يكون المضمون واحدا في روايتين : الاولى عن حياة عامل والثانية عن حياة صاحب العمل . لكن ينبغي أن نلاحظ ان ايثار كاتب ما لموضوع معين ـ طبقة ، نوع شخصيات ، مواقف معينة ، طريقة معينة في الاسلوب .. الخ ـ قد يعني أيثاره لمضمون ـ رؤية ـ موقف ... معين ، طريقة في الاسلوب . الموضوع ليس اعتباطيا ، انه خاضع من جهة المختار لوضع تاريخي ، طبقي ، شخصي محدد . ففي الخمسينات كثرت في بريطانيا الروايات التي تتخذ حياة الطبقة العاملة موضوعا لها . كان هذا يعكس اشتداد الازمة الاقتصادية ، وبالتالي الاجتماعية ،

والتي بدأت بريطانيا تعانيها منذ بدأت امبراطوريتها تتفتت عقب الحرب العالمية الثانية . والرأي نفسه ينطبق على الرواية الاجتماعية الاميركية في الثلاثينات ، فقد كانت موجة الرواية تلك انعكاسا للأزمة الاقتصادية الرأسمالية آنذاك .

في الوطن العربي ، نلاحظ ، ومنذ أواخر الخمسينات ، كثرة الاعمال الروائية والقصصية التي تتخذ حياة « المناضلين السياسيين » موضوعا لها ، ان هذا يعكس التحرك السياسي في المجتمع العربي من ناحية ، ويسلط الضوء على الطبقات السائدة في هذه الفترة ، كما أنه ، من جهة ثانية ، يعكس حالة الاضطهاد السياسي للجماهير العربية ، بحيث لا تظهر هذه الجماهير الا ظهورا باهتا الى جانب « المناضلين السياسيين » من طبقة البرجوازية الصغيرة أكثر الاحيان . ان هذا الموضوع الجديد في الرواية العربية لا يشكل مضمونا جديدا ، بل انه أقرب الى الظاهرة التي تستخرج منها مضمونا ومعنى ، نستخرجه من ظواهر أخرى .

كذلك ليس الموضوع وحده هو الذي يتنوع ، ثمة تنوع في وسيلة التعبير عن مضمون موقف واحد ، فالمضمون يعبَّر عنه بوسائل وموضوعات وأجناس وتقنيات لا حد لها ، والعالم القصصي لزكريا تامر يتشابه مع العالم الشعري لمحمد الماغوط ، مثلا ، والامثلة من الادب العربي أو العالمي لا تحصى . ان هذا عائد لوحدة المرحلة التاريخية ، ووحدة الموقف الطبقي ، ووحدة المشكلة ، والتقارب في الشخصية ... الخ ، وكلها منطلقات أساسية ينطلق منها صاحب الاثر ، وبهذا المعنى نتحدث عن السريالية في الشعر والرسم والسينما ، وعن الانطباعية في الادب والرسم والموسيقى ...

اذن المضمون « الموقف ــ الرؤية » قد يكون واحدا مهما اختلفت الاجناس أو الموضوعات أو التقنيات ، ومن هذا المنطلق نلاحظ أنه لا داعي لتصنيف الاثار الادبية والفنية الى آثار ــ أعمال سياسية وأخرى غير سياسية . فاذا تحدثنا عن رواية عاطفية ، أو تاريخية فنحن نتحدث عن الموضوع لا عن المضمون الذي هو

سياسي حتما . فكل أثر أدبي ـ فني ذو مضمون سياسي ـ سنفصل في ذلك فيما بعد ـ والمقصود بالسياسة ، هنا ، هو موقف الاثر الادبي وكما تقوله القراءة النقدية لهذا الاثر من قضية التقدم الاجتماعي والانساني بالتالي . فالسياسة في التعريف البسيط هي العمل ، فن العمل على تقدم المجتمع ـ الانسان ، انها علم التغيير الاجتماعي ـ الانساني ، كما انها بالمقابل العمل ، فن العمل ، على ايقاف هذا التقدم ، سواء بمحاولة تثبيت الاوضاع « الراهنة » ، أو بمحاولة العودة الى الماضي . وليس مهماً كثيرا أن يكون صاحب الاثر الادبي واعيا لمضمون انتاجه ، المهم هو ما تقوله القراءة النقدية لهذا الاثر . فكثيرا ما يتناقض الفكر السياسي والعقائدي لصاحب الاثر مع مضمون (مع منطوق) انتاجه ، حدث هذا مع بلزاك ، وهو يحدث اليوم مع كثير من الكتّاب العرب المعاصرين(١) ، وان دل هذا على شيء فهو يدل على تلك الحقيقة النقدية المعروفة **وهي ان الموهبة والصدق في نقل الواقع هما أقوى وأهم من كل تحيز عقائدي ـ سياسي** . وعندما يلائم الكاتب بين الموهبة والعقيدة الثورية فانه يبدع أدبا عظيما ، أما عندما يحدث « فصام » بين الموهبة والعقيدة فالنتيجة تكون أدبا يسير على ساق واحدة ، سواء أكانت هذه الساق هي القدرة الفنية وحدها أو العقيدة وحدها . ان هذا يطرح ، وبقوة ، مفهوم الواقعية الاشتراكية ، ولكن لنتابع موضوعنا الاساسي الآن (سنناقش مفهوم الواقعية الاشتراكية في فصل تال) .

انطلاقا مما تقدم ، لا مجال للحديث عن الرواية والقصة والقلم والشعر السياسي ، بالمعنى الحصري لهذه الكلمة .. أي مقابل شعر ، رواية .. عاطفي ، تاريخي . فرواية ك « الزيني بركات » تاريخية من حيث الموضوع ، لكنها سياسية معاصرة من حيث المضمون ، ورواية « اميل حبيبي » « الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل » ليست أكثر سياسية من روايات احسان عبدالقدوس ، انها « أكثر ثورية » ، وشعر أحمد نجم ـ

---

(١) يحدث هذا مع محمد الماغوط مثلا .

(إمـام) أو سعـدي يوسف ليس أكثر سياسية من شعر صالح جودت .. انه « أكثر » ثورية ؛ فجميعهم ـ الاسماء التي تقدمت ـ أطراف في قضية الصراع الطبقي، وعبر هذا الصراع، ومن خلاله ، اضافة الى الانسان مع الطبيعة ، يتقدم المجتمع وينمو التاريخ : يتغير الانسان .

كـان الروائي الفرنسي غوستـاف فلوبير من أكبر الدعـاة والممـارسين لمذهب التجويـد الادبي والتـأنق الشكلي والاعتناء بالصياغة واللغة ، حتى أنه كان يقضي ليلة كاملة في سبيل كتابة أقل من صفحة واحـدة ، وغالبا مـا يتخذ أصحاب الدعوة للاهتمـام بالشكل ـ دون النظر للمضمون ـ فلوبير كشاهد وقـدوة ، لكن فلوبير بالذات يبدأ احدى روايـاته ـ « التربية العاطفية » بهذه الجملة :

« في الخامس عشر من سبتمبر عـام ١٨٤٠ » .

فماذا يعني هذا التحديد الزمني والذي يشير كذلـك الى أحداث وقعت في مكان معين ـ فرنسا ـ سوى وضع الروايـة ـ العمل الادبي ـ ضمن ظروفها الاجتماعية والسياسية ضمن ظروفها الزمانية والمكانية ، أي وضع الرواية ضمن الاحـداث السياسية التي كـانت تتحـرك وتنضج آنـذاك في المجتمع الاوروبي عـامة والفرنسي خـاصة ؟

ان محاولات الفصل بين الادب ـ الفن ـ والسياسة ، غالبا مـا تكون معتمدة على حجة ذات طابع منطقي . فالادب ـ كمـا يقولون ـ يهتم بالكلي ، بالعام والشامل ، بينما السياسة ، تهتم بالجزئي ، بما هو خـاص ومؤقت ، فكيف يجتمعان ؟ بل انهمـا يتعاكسان ، اذا لـم نقل يتناقضان ، وهذه الحاجة ان لـم تكن صادرة عن « سوء » نية تجـاه الادب والسياسة والمجتمع فهي صادرة ـ لا ريب ـ عن سوء فهم للأدب والسياسة معا . فالادب حقـا يهتم بالكلي بالنموذج ، لكن ما هو الكلي ؟ الكلي يتجسد دائما في الخاص ، في الزمني والعياني مثلما ، في المقابل ، يعبر الخـاص عن العام : مـا هي الزيتونة ، أليست تجسيدا لمفهوم الشجرة ؟ هل توجـد شجرة ـ مطلق شجرة ـ كما كان أفلاطون يقول ـ أم

توجد زيتونة ، سنديانة ، صنوبرة ، كما يقول « الواقع » لنا ؟

والسياسة ـ حقا ـ تهتم بالجزئي واليومي و « المؤقت » ، لكن ما هو الجزئي وما يسمونه مؤقتا ؟ أليس الجزئي واليومي تجسيدا عيانيا للكلي ؟ ألا تنسج حياتنا ووجودنا من هذا الزمني اليومي الجزئي ؟ أليس الانسان ـ الفرد ـ تجسيدا للانسان العام ؟ أليس العدوان على حقوق الشعوب والطبقات والافراد تجسيدا للشر العام الموجود على هذه الارض لا خارجها « في مملكة المطلق » ؟

ضمن هذا الفهم يكون العمل السياسي اليومي ، والعمل الادبي ـ الفني ـ والذي هو ـ كذلك ـ عمل سياسي في ممارستهما الثورية ، نضالا في سبيل الكلي والشامل والخير العام نضالا في سبيل تجسيد الخير « في » أرض الواقع وحياة الانسان ، نضالا في سبيل التقدم والخير بمفهومهما العياني والمجرد معا ، وهذا لا يكون الا بالكفاح ضد كل أشكال سيطرة القوى الطبيعية والبشرية . هكذا يكون بناء سد عملا سياسيا مثلما هو عمل اقتصادي علمي ، وهكذا تكون الثورة عملا انسانيا مثلما هي عمل سياسي ، هكذا تكون رحلة الذهاب والاياب الجدلية والدائمة ما بين العام والخاص ، ما بين الكلي والجزئي ، ما بين الشخصية القصصية وعالمها ، ما بين الفرد والمجتمع . ولنتذكر قصيدة جورج ماورر العظيمة « ما هو خاص بنا » [ترجمها عادل قره شولي في الآداب الاجنبية ع٣ س٢] ففيها فهم عميق للعلاقة ما بين الخاص والعام .

... وعلى مر تاريخه ، كان الادب ـ الفن عموما ـ جزءا من عملية الكفاح هذه ، كان اما غطاء ايديولوجيا سائرا ومدعما للقوى المسيطرة ، طبيعية وبشرية (طبقية) ، أو كان مكافحا ضد هذه القوى المسيطرة ، وهكذا يكون شعر محمود درويش وقصص سعيد حورانية وأغنيات نجم ـ إمام ونقد محمود أمين العالم كفاحا ضد الشر الكلي والعام ، مثلما هو بل وعن طريق كونه كفاحا ضد التجسيد العياني والحي لقوى الشر العام والكلي أي ضد

قوى الصهيونية والرجعية والفاشية والاستعمار والقبح ، وهكذا يكون الادب ـ الفن ـ الرجعي مساعدا لقوى الشر هذه اياها .

على هذه الارض المشتركة ، من العلاقة الجدلية ما بين العام والخاص ، المجرد والعياني ، على هـذه الارض المشتركة والتي تسمى « الصراع الطبقي » يقف الادب والسياسـة ، بمفهومهما التقـدمي الثوري ليساهما في نضـال الانسان ضد كل أشكـال السيطرة الطبيعية والبشرية ، في سبيل التقدم الانساني ، في سبيل حريـة التفتح لكل انسان ، لكل فـرد . ومن هنا تكـون السياسة والادب وجهي عملة واحـدة ، ولهذا فان أية محـاولة للفصل ما بين الادب والسياسة انما هي محاولة « غير منطقية » أولا ، وهي ، ثانيا ، محاولة لتجريـد الانسان ، وقواه الثورية خاصة من أحـد أسلحته المهمة في نضاله المتنوع ضد كل أشكال السيطرة ، وضد كل مـا ومن يقف عثرة في سبيل الخير والتقدم الاجتماعي الانساني ، وعلى كل حـال ، فانه يصعب علينا عندمـا ندقق في التحليل ، أن نجـد على مر العصور عملا أدبيا ـ فنيا ـ ثقافيا بوجه عـام ليس له علاقة ، بهذا الشكل أو ذاك ، بالقضية السياسية التي كانت تشغل الناس في الوقت الـذي أنتج فيه هذا الاثر . فالاثر الادبي انما « يوجـد » ضمن ، ومن خـلال ، وفي علاقة مع ظروف وأوضاع اجتماعية محددة ولا يوجـد في فراغ . والاثر الادبي ، تبعا لذلك ، يحتوي في ثنايـاه كل تناقضات وكل مشكلات الواقع ، وفي الوقت نفسه يحتوي ـ اذا كان ثوريا ـ كل أشواق وأحلام ـ وامكانات ـ التجاوز لهذا الواقع ـ المشكل ، كل أشواق التغيير ، وهذا هو الخالد في الادب ، هذا مـا يجعلنا نحب دون كيشوت وهاملت ، بل وكل أدب البرجوازية الاوروبية في مرحلة نهوضهـا الثوري . ان مـا يجعلنا نبتعـد عن الادب البرجوازي الاوروبي المعـاصر هو اختفاء أشواق وأحلام التغيير منه ، أي أن عـدم صدقه الواقعي والذي يؤدي الى عـدم صدق فني هو سبب المعارضة لهذا الادب .

ان مـا تقدم لا ينفي أن لكل من الادب والسياسة قوانينه الخاصة ، مثلما لكل وضع سياسي ، وربما لكل مجتمع ، أسلوبه

النضالي ، ولكل جنس أدبي قانونيته الخاصة ، لكن في التحليل الاخير وفي المآل يتحد ـ الادب ـ الفن ـ مع السياسة في القضية وفي الهدف ، في المضمون العام والقصد لكل من الممارسة الادبية والممارسة السياسية .

تحقيق الخير والتقدم المادي والروحي للانسان عند أصحاب الموقف التقدمي الثوري ، وتجميد « الظرف البشري » عند أصحاب الموقف الرجعي . ان هذا يطرح مشكلة العلاقة بين الادب والواقع ، وكيف يتمثل الادب الواقع الانساني في غناه وتعقيداته وحركته الدائبة ، وذلك ما سنحاول مناقشته في الفصل التالي .

٤ ـ العكس والتمثل

- ١ -

ان مـــا يسميه « شـــارل بتلهـــايم » « الجهــد التضليلي للايديولوجية البرجوازية » يـأخذ في بلادنا منحى جديدا وطريفا هو : تشويه الايديولوجية الاشتراكية العلمية ، أولا ، ثـم تشويه المفهومـــات الادبية والنقديــة التي تتركز على الاشتراكية العلمية ثانيا . ان هذا التشويه وصلَ لدى بعضهم الى حــد كاريكاتوري ، حــد جعل التضليل الايديولــوجي البرجوازي أمـــام قوة أفكــار الاشتــراكية العلمية « يفصل » للاشتــراكية العلمية والــواقعية الاشتراكية ، القمصان على هواه ، وسواء ، كانت هذه القمصان فضفاضة أم ضيقة ، فــان التضليل الايديولوجي للبرجوازية مصرّ على اجبار الاشتراكية العلمية والواقعية الاشتراكية على « لبس » هــذه القمصان ، بل وصلت الامــور الى حــد الادعاء ان نظريــة البرجوازيــة الصغيــرة هي الاشتــراكية العلمية ، هي الــواقعية الاشتراكية في مجــال النقد الادبي .

أول المفهومات ، والتي يجب ايضاحها في هذا الحقلْ ، هو مفهوم الواقعية الاشتراكية حول العلاقة بين الادب والواقع ، هل العلاقة هي مجرد عملية « عكس » ـ حسب الفهم الميكانيكي للعكس ـ أم العلاقة هي تمثل ـ حسب الفهم الديناميكي ـ الديالكتيكي للتمثل ، أي لعلاقة الفكر بالواقع عموما ؟ ثم ، هل الادب شكل من أشكال « الخيال » أم هو شكل من أشكال الوعي ؟ ثم ، مــا علاقة كل من الخيال والفكر ـ الوعي ـ بالواقع ؟ ما هو الواقع ؟ الخ .. والاسئلة التي تسير على هذا المحور كثيرة ، لكنها كلها ، متمحورة

حول طرفي ـ حدي ـ علاقة هما : ١ ـ الواقع ، ٢ ـ الفكر . ما هي علاقة الفكر بالواقع ، هل يعكس الفكر الواقع الراهن أم يتمثله ؟.

قبل استخدام مفهومات معينة في التحليل ، علينا أن نحدد هذه المفهومات لأنها أدوات التحليل ، هذا التحليل الذي هو ، أو يجب أن يكون ، اكتشافا للواقع ، ان (علمية) الاكتشاف مرهونة بـ « عملية » الاداة ، فالاداة من البحث النظري هي المسبر ، بل هي أحد عناصر المنهج .

ماذا نعني بهذه المفهومات التي يستعملها التحليل النظري في النقد الادبي الاجتماعي ـ الواقعي ـ الاشتراكي .

- ٢ -

الواقع :

الواقع هو البنية الاجتماعية ـ الزمانية والتي هي جزء من حركة التاريخ الاجتماعي ـ الانساني الشامل . الواقع الاجتماعي العربي هو واقع متخلف ـ كولونيالي ـ تحت سيطرة البرجوازية الصغيرة عموما ، في مرحلة تاريخية ـ بنية زمانية ـ هي مرحلة الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، والوطن العربي جزء من هذه العملية ـ الحركة ـ التاريخية ، وتخلفه ـ نمط انتاجه الكولونيالي ـ يدخل في علاقة تماثل واختلاف مع هذه العملية التاريخية ، فالتماثل آت من شمولية الحركة والاختلاف آت من خصوصية الوضع ـ الكولونيالية ـ ، ضمن هذه الشمولية ، ان هذه العلاقة الجدلية [عموما الحركة التاريخية وخصوصيتها] هذه الخصوصية التي هي التعين المكاني ـ الزماني ـ هي ما يحدد وضعنا الاجتماعي ضمن حدين هما :

١ ـ التخلف ـ نمط الانتاج الكولونيالي ـ .

٢ ـ امكانية تجاوز هذا التخلف ضمن الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، والتي هي الافق الوحيد

لتجاوز التخلف والكولونيالية ، وهذا هو « الوضع » العربي المعـاصر .

« ملاحظة » :

نعني بالكولونيالية ذلك النمط الانتاجي (الناتج) عن لقـاء ـ استعمار ـ نمط الانتاج مـا قبل الرأسمالي الذي كان سـائدا في الوطن العربي قبل استعماره الاوروبي، مع نمط الانتاج الرأسمالي في مرحلة الامبريالية . ان هذه العملية بدأت منذ الحملة الفرنسية على مصر ومـا تزال مستمرة .

(يراجع بهذا الخصوص الجزء الثاني من كتاب مهدي عامل ـ « في التناقض » ـ بيروت ١٩٧٦) .

ـ ٣ ـ

الراهن :

الراهن أضيق من الواقع ، جزء غير منفصل منه . انه الحاضر بالضبط ، هذا الحاضر غير المعزول عن الواقع ، ككل ، أي غـير المعزول عن الزمن في جريـانه ، انه احـدى خطوات تحقق امكانات الواقع ، أي أنه ليس منقطعا عما قبله وعما بعـده ، ولهذا يعتبر « الاقتصار » على عكسه في العالم الادبي عزلا للراهن عن الواقع ، للحاضر عن الزمن ، ان مفهوم الراهن يقود الى مفهوم العكس .

ـ ٤ ـ

العكس :

كيف يعكس الفكر الراهن ، وكيف يتمثل الواقع ؟

اذا كان الراهن جزءا من الواقع ، فالواقع أشمل ، وما ينطبق على الكلي ينطبق على الجزئي ، ومـا ينطبق على الجزء قد لا ينطبق على الكل ، واذا كان الحاضر ـ الراهن ، جزءا من الواقع العام ، فـان الاقتصار على عكس الراهن ـ الحاضر ـ الجزء ، واعطـاءه

سمة الواقع بل و « مكانته » انما هو عزل لأحد العناصر ، الاجزاء ، واعطاؤه مضمون الكلي وصفته ، كأن نقول مثلا : ان الصنوبرة وحدها هي الشجر .

الراهن في منطقتنا متخلف ، لكن هل هذا هو الواقع ؟ هل نسحب هذا الراهن والذي هو جزء من كل ، أو لحظة من حركة ، هل نسحبه على الواقع في حركته وتقدمه في امكاناته وآفاقه ؟ هل نجمد الزمن ـ الواقع المتحرك عند الراهن ؟ ان « العكس » يقوم بذلك ، سواء العكس الفكري العام الذي يقول « ليس بالامكان أبدع مما كان » ، أم العكس الادبي الذي يقول : « هذا الواقع متخلف وهو تخلف أبدي » . ان جوهر « العكس » انما يتحدد في هذه العملية : عزل الراهن عن الواقع المتحرك ، تجميد الزمن ، وبذلك يصبح الراهن واقعا ، واللحظة أبدا ، والخطوة مآلا ، بذلك يغلق أفق التاريخ ، لكن ذلك مخالف لحركة التاريخ كما يثبتها التاريخ الاجتماعي للانسان .

ان مجرد « عكس » اللحظة الراهنة في الادب ، سواء أكان « متفائلا أم متشائما » انما يقع في هذا الخطأ . فالواقع ليس تفاؤليا ولا تشاؤميا ، ان الواقع ، التاريخ ، المجتمع يتكون من خلال الصراع بين ما يموت وما يحيا ، والتاريخ لم ينته بعد . ومن هنا يرفض الادب الذي لا يتحدث الا عن ظلام اللحظة الراهنة ، دون رؤية ما ينمو في رحم هذه اللحظة ، ان مثل هذا الادب ينظر بعين واحدة ، انه لا يدرك العلاقة بين الراهن والواقع ، انه يعكس ما يبدو له آنيا ولا يتمثل ما هو أبدي ، أي الواقع في حركته . هكذا يتحدد الفرق والخلاف بين العالم القصصي لجورج سالم مثلا والعالم القصصي لسعيد حورانية مثلا ، هكذا يتحدد الفرق والخلاف بين أدب يقدم « رؤية فكرية » وبين أدب يقدم « جوهر الواقع » . ان الرؤية الفكرية اذا لم تقدم جوهر الواقع تكون « رؤية ذاتية » ، اما تقديم جوهر الواقع فهو « الرؤية الموضوعية » .

- ٥ -

التمثل :

مقياس صدق كل مفهوم ، وكل نظرية ، هو الواقع ، وليس اتساق هذه النظرية مع مقدماتها ولنذكر هذه الحادثة الطريفة :

مرة ، كان فيلسوف اغريقي يتحدث عن السكون ، وعن أن الوجود سكون ، فما كان من أحد تلامذته الا أن قام وأخذ يمشي في آخر الصف أمام الاستاذ الذي كان مستمرا في الحديث عن سكون العالم وجموده .

الواقع الانساني ماذا يقول لنا ؟ انه يقول ، وببساطة ، ان الوجود حركة وتغيير، وان الانسانية على الرغم من الشرور والمذابح والكوارث ومنظري الجمود ، تتقدم ، تتقدم على الرغم من هذا ، بل بهذا ، والتمثل الصحيح لتاريخ البشرية وواقعها هو تمثل لهذه الحركة في اتجاهها ، تمثل للواقع في صيرورته وتحوله . أما الوقوف عند راهن مظلم ، والادعاء ان هذا الراهن هو الواقع ، فذلك « كذب » على الواقع . انه عكس وليس تمثلا للواقع في تدفقه وتحوله الابدي .

ان الواقع الانساني في حركته وتحولاته يكذب كل الادب الذي لا « يرى » الا الظلام والعدم .

- ٦ -

الادب :

الادب أحد أشكال الفكر ـ الوعي ـ لكنه شكل معبر عنه ـ متمثل ـ بالصور بدل التعبير بالمفهومات ـ كما في الفلسفة مثلا ـ ان التعبير بالصور هو ما يدخل الخيال في صلب الادب .

ان كون الادب فكرا معبرا عنه بالصور ، وبواسطة الخيال ، يحتم النظر الى الادب ـ ككل ـ من زاوية البلاغة ، ولكن تلك

خطوة أولى في التحليل حتى نصل الى « فكرية » الادب :

منذ أرسطو ، صار معروفا ان الادب ــ الفن عموما ــ هو محاكاة . محاكاة لما هو كائن ، ومحاكاة لما هو بالامكان ، ومحاكاة لما يجب أن يكون . ان نظرية المحاكاة هذه هي الصيغة الاولية لعلاقة الفكر بالواقع ، وقد عبر عنها بلاغيا ، ان هذه العلاقة تتخذ في حالة الادب شكل الاستعارة :

يعرف البلاغيون العرب الاستعارة بأنها : تشبيه حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة دالة . حسب نظرية أرسطو في المحاكاة ، أي التشبيه ، يكون المشبه هو ــ الادب الفن عموما ــ ويكون المشبه به هو الواقع بأبعاده الثلاثة ــ القائم والممكن والواجب ــ لكن ما هي القرينة الدالة ؟

هنا نصل الى الخلاف ما بين العكس وبين التمثل ، بين الرؤية الذاتية وبين الرؤية الموضوعية .

حسب الرؤية الجدلية ــ الموضوعية ــ العلمية ، فان الصفة الاولى للحياة (التي هي المادة في تطورها) هي الحركة ، ولذلك فان على الفكر ، الادب ، الفن .. الخ ، أن يتمثل هذه الحركة ، بحيث تظهر الحركة في كل المجالات ، كما هي موجودة وظاهرة في الحياة ــ الواقع . ومن هنا يكون « الادب الصادق » هو الادب المتمثل لهذه الحركة في تدفقها وصيرورتها .

ان وجه الجودة في رواية الخيول لأحمد يوسف داوود(١) ــ مثلا ــ هو أنها تنقل وتتمثل هذه الحركة في تعينها التاريخي ــ الاجتماعي ، أي في الانتقال من تركيبة اجتماعية الى أخرى ، ان هذه الرواية تنقل حركة تفتت بنيةِ اجتماعية ، ونمو بنية اجتماعية أخرى في رحم البنية الميتة (المتفتتة) ان هذه الرواية تتمثل الهدم والبناء معا ، كما يحدثان في الواقع ، وتشير الى اتجاه التطور الذي هو اتجاه الواقع في حركته . ان الخيول لا تقدم « عكسا » أو عرضا ــ حياديا ــ أو يدعي الحياد ــ لأحداث عام ١٩٥٠ مثلا بل انها تتمثل جوهر الواقع في مرحلة تاريخية معينة . هذا الجوهر

---

(١) أحمد يوسف داوود ، الخيول ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ١٩٧٦ .

الـذي هو هدم وبناء دائـم في اتجـاه الافضل ، وحركة هـذه « الانظمة » في تفتتها وبنائها ، هي محور رؤية « الخيول » للتاريخ والمجتمع . ان مـا يبدو مقدرة فنية في الرواية ، انما هو وجـه آخر للصدق في تمثل الحياة ـ الواقع ـ الحياة كما هي ، وكما بالامكان أن تكون ، وكما يجب أن تكون . ان صدق الشخصيات واقناعها في هذه الروايـة آت مـن صدق تمثلها ، كشخصيات نموذجية لجوهر الواقع « الحياة » . بالمقابل ، فـان الاقتصار في الادب على الظـاهر ، أو الراهن ، أو مـا يبدو ساكنا ، يعـادل « الاستعارة » دون قرينة دالـة أو دون جامع بين المشبه والمشبه بـه . ان ابدال الجوهر الحقيقي للواقع ، والذي هو الحركة ، بجوهر زائف ، هو السكون ، انما يعني « الافتئات » . فالـذي يبدو سكونـا انما هو أحد مظاهر الحركة ، وفي الادب يجب أن نفهم هذا الذي يبدو سكونـا ضمن شروط تاريخية معينة ، لأنه ـ في حقيقته ـ أحـد مظاهر الحركة ، وأحـد خطواتهـا . ان عكس الراهن ، دون التوغل في جوهره وارتباطه بالواقع ، انما هو انتزاع للخاص من العـام ، واعطاء هذا الخاص وضعية العـام وصفاته .

ان الواقعية الاشتراكية ، والتي هي الاشتراكية العلمية في حقل الادب ، هي ادراك وتملك معرفي ـ جمالي للواقع في حركته ، في تعقيدات هذه الحركة الزمـانية والمكانية والجمالية في تشابكات هذه الحركة ، في لحظات « سكون » ولحظات انفجـار الحركة ، انها تمثل لجوهر الحياة كما يمارسها بشر أحياء يناضلون في سبيل التغيير نحـو الافضل ـ الاجمل . ليست الواقعية الاشتراكية عكسا مرآتيا لرؤية ذاتية حول الراهن الـذي أسقط على الواقع فصار الراهن واقعا ، والواقع عدماً .

السهم والدائرة

١ ـ مدخل عـــام

- ١ -

كان الدكتور شاكر مصطفى قد قام في كتابه الهام « محاضرات عن القصة السورية ـ القاهرة ١٩٥٨ » بدراسة فن القصة ، في سورية ، منذ نشوئه وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ويمكن اعتبار الكتاب المشار اليه مقدمة ومدخلا لدراسة القصة المستوفية الشروط الفنية ، أي للقصة القصيرة التي ستكتب بشكل عام بعد الحرب العالمية الثانية .

تحاول هذه الدراسة ـ السهم والدائرة ـ متابعة القصة القصيرة تحديدا ، وخلال مرحلة معينة في سورية هي مرحلة سيطرة البرجوازية المحلية ـ الكولونيالية ـ وبدهي أن هذه الدراسة ، بعد أن تأسست على جهود الدكتور شاكر مصطفى ، تعتبر نفسها ، اكمالا لهذه الجهود لكن من وجهة نظرها ومنطلقها الايديولوجي والنقدي الخاص بها ، والعلاقة بين هذه الدراسة وبين كتاب شاكر مصطفى هي علاقة التتابع في الزمان ، لموضوع هو نفسه متطور في الزمان ، لكن في مكان ـ مجتمع واحد .

نقديا ، تعتمد هذه الدراسة على التخطيط النقدي التالي ، « وهذا التخطيط سوف يتضح عبر الدراسات التطبيقية ، التي استخلص هو نفسه منها ، ولم يصادر به عليها ، أي لم يستخدم

كمقياس مسبق ، أو ثوب تجبر النصوص على ارتدائه » .

١ ــ ثمة قصاصون يقدمون ، عبر رحلتهم وتجربتهم القصصية ، أكثر من رؤية أو عالم قصصي واحد اذ أن العالم القصصي ، يتغير عند القاص منهم تبعاً لتغيير رؤيته وموقفه الاجتماعي فقد يبدأ قصاص ما ذا رؤية اجتماعية ، أو قريبة من الموقف الاجتماعي ، وينتهي الى رؤية اجتماعية : أو أقرب الى الرؤية الاجتماعية . ان حركة القصاص في هذه الحالة تشبه اتجاه سهم ــ سواء الى الخلف أو الى الأمام نحو هدف ما . وهذا ما نعنيه بالسهم في « العالم القصصي » وليس هذا حكما معياريا ، تقويميا لكنه مجرد نظرة وصفية .

٢ ــ ثمة قصاصون ، يقدمون ، عبر رحلتهم وتجربتهم القصصية رؤية ، وعالما قصصيا واحدا ، منذ المجموعة الاولى ، ودون أي تغيير ــ فيما بعد ــ في هذه الرؤية ، أو هذا العالم القصصي ، بمعنى آخر ، فان القصّاص لا يضيف شيئا الى رؤيته الاجتماعية ــ الفلسفية ، القصصية بعد ظهوره الاول ، وكل ما يفعله فيما بعد هو تسليط اضاءة مركزة على بعض جوانب هذا العالم القصصي المضاء ــ أصلا ــ ككل . ان العالم القصصي لمثل هذا القصاص يشبه دائرة ، كاملة ، محكمة الاغلاق ، لكن هذا لا يعني أن القصّاص يكرر ذاته ، بمقدار ما يعني انه يوضح رؤية قد اكتملت قبلا ، عنده . وهذا ما نعنيه بالدائرة في « العالم القصصي » مرة ثانية ، هذا ليس حكما معياريا تقويميا ، لكنه مجرد نظرة خارجية ، وصفية .

ضمن هذين المفهومين ، نقديا ، سوف تعالج هذه الدراسة القصة القصيرة في سورية ابتداء من المرحلة التي وقف عندها كتاب شاكر مصطفى المذكور ، وبالطبع فان النقد أي نقد ــ سوف يكون أحادي النظرة ، اذا لم يؤسس لموضوعه بأساس وفهم اجتماعي سواء للفن الادبي الذي يدرسه بشكل عام أو للمرحلة التاريخية ــ الاجتماعية التي يدرس هذا الفن خلالها بشكل خاص .

وعلى كل حال ، فان القصة القصيرة أو القصّاص ، أو أي فن أدبي ، أو أي فنان انما يخرجون جميعا من معطف الواقع ، قبل

أن يخرج أي منهم مـن معطف فن ، أو فكـرة ، أو أي فنان ـ قصّاص آخر .

- ٢ -

في كثير من الدراسـات حول القصة في سورية أو في أقطار عربية أخرى ، بل وفي بعض الترجمات ، بقي مصطلح القصة ينوس مـا بين القصة القصيرة والرواية ، وبطبيعة الحال فـان ـ ثمة ـ اختلافا مـا بين هذين الفنين ، مما يوجب ، نقديا التفريق بينهما ، أولا ، وتعريف مصطلح القصة القصيرة ، ثانيا ، أي تعريف موضوع هذه الدراسة .

ان الجذور التاريخية ، أو الاشـارات السابقة لفن أدبي ما ، ليست أكثر من ارهاصات أو « تراكم كمي » لهذا النوع الادبي ، على حين أن الفن الادبي لا يظهر مستقلا ، مستويـا بمفهوماته ـ ولا نقول قواعـده ـ الا في عصر تاريخي ـ اجتماعي ، معين . عصر بلغ فيه التطور الاجتماعي والحضاري مرحلة ـ نمطا ، يكـون الفن الادبي المتولـد ، ضرورة ، اجتماعية ـ جمالية ، لهذه المرحلة ـ النمط من نـاحية ، وانجازا اجتماعيا ـ جماليا من ناحية ثانية ، وهذا مـا تقدم القصة القصيرة مثالا واضحا عنه ، سواء في الزمن التاريخي ـ الاجتماعي لظهورها ، أو في الدلالة الاجتماعية الطبقية لشكل هذا الفن .

على الرغم من الاحالات ـ الاكاديمية ـ الى بوكاشيو ، وعصر النهضة الايطالية عموما ، في موضوع ظهور ونشوء القصة القصيرة ، فان هذا الفن ، كنوع أدبي خـاص ، ومتميز عن غيره ، انما وجـد ـ واقعيا ـ في القرن التاسع عشر ، وبدأ من الكتّاب الثلاثة للقصة القصيرة وهم :

١ ـ الكاتب الامريكي : ادغار ألان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٨) .

٢ ـ الكاتب الفرنسي : جي دي موباسان (١٨٥٠ ـ ١٨٩٣) .

٣ ـ الكاتب الروسي : أنطون تشيكوف (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) .

فاعتبارا من ادغـار ألان بو بدأت القصة القصيرة تكتسب

تميزها ومشروعيتها ، وان لـم تسم في وقتها : قصة قصيرة ، ذلك أن مصطلح القصة عمومـا لم يشع استعماله الا ابتداء مـن أوائل القرن العشرين وربمـا كان الكـاتب الامريكي هنري جمس (١٨٤٣ــ ١٩١٦) هو أول من استعمله .

لماذا ظهرت القصة القصيرة في القرن التاسع عشر بالذات ؟ ما عـلاقة هذا الفن الادبي بالواقع الاجتماعي الاوروبي في ذلك القرن ؟ ــ مع ملاحظة ان أمريكا ، ثقافيا ، جزء من أوروبـا ــ .

- ٣ -

في عـام ١٨٣٠ حيث يبدأ ــ القرن التاسع عشر ، تمامـا مثلمـا يبدأ القرن العشرون بعـد الحرب العـالمية الاولى كانت البرجوازية الاوروبية ، ومن خلف الواجهة الملكية في فرنسا ، قـد أرست بشكل كامل تقريبا قواعدها . فالبرجوازية قـد قضت على الاقطاع ، ممثلا بالارستقراطية ، وهي قد قامت بالخطوات الاولى لتوسعها الاستعماري وقـد تمثل ذلك باحتلال الجزائر (١٨٣٠) وبالتالي فـان الباب قد انفتح واسعا لسيطرة مفهومات جديدة عن المجتمع والانسان والعالم ، ذلـك أن سيادة البرجوازية مكـان الاقطاع كانت تعني سيادة علاقـات انتاج جديدة ، تمثل وتعكس قوى الانتاج الجديدة الظافرة ، وبمـا أن قوى الانتاج الجديـدة الظافرة هي قوى برجوازية ــ رأسمالية فان علاقـات الانتاج أي مجمل البناء الفوقي من آداب وفنون وعـادات وأخلاق وقوانين سوف تكون انعكاسـا لقوى ولنمط الانتاج الجديد المسيطر .

في نمط الانتاج الرأسمالي ، حيث يسيطر البرجوازيـون والرأسماليون خصوصا ، يكـون الانسان ، لكن كفرد ، مركـز الاهتمام ، فالمهم في المجتمع الذي تسيطر عليه البرجوازية ، هـو الفرد ، الفرد أولا وأخيرا فامـا أن يصعد هذا الفرد ليصبح معتمـدا على ذكـائه ــ أي استغـلاله الآخرين ــ ومـاله سيدا برجوازيـا ــ رأسماليا وبذلـك يكـون ذاك الانسان الـذي تعنيه البرجوازية عندما تقـدم تعريفها للانسان ، وامـا أن يهبط ، بعد

أن تجرد من ذكائه وماله ليصل الى طبقة العمال ، حيث يصبح جزءا من آلة العمل ، جزءا من قوى الانتاج المادية ، مما ينفي عنه في نظر البرجوازية صفة الانسان ويحوله الى شيء ، سلعة ، وفي أحسن الاحوال أداة انتاج .

ان وضعا اجتماعيا ـ نمط انتاج ـ كالذي سبق وصفه ، سيولد ، حياتيا ، قصصا فردية مختلفة ، سواء عن الافراد الذين « صعدوا » أو عن الافراد الذين هبطوا أو عن الافراد الذين ضاعوا في الطريق ، أو انطووا على ذواتهم ، رافضين اللعبة البرجوازية ، أو عاجزين عن ممارستها . ومنطقيا فان هذه الحيوات الفردية في لحظتها المعلقة تلك ، ما بين الصعود والهبوط ، سوف تبحث ، وبالتالي تجد وتولد فناً ، نوعا أدبيا جديدا ، يكون معبرا عن حالتها ، ووضعها الاجتماعي الجديد ، ففي المجتمع الذي تسيطر عليه البرجوازية ، حيث الحياة ينظر اليها كلحظات منفصلة عابرة ، وحيث كل لحظة هي حياة كاملة ، مثلما كل فرد هو عالم « اللحظة تصبح بديلا للحياة » في ظلال سيطرة البرجوازية هذه سوف ينشأ توتر ما بين الفرد والوضع الذي يعيش فيه ، ما بين اللحظة المفردة والزمن العام ، ما بين الحاضر والتاريخ ، ومن هذا التوتر والذي هو في أساسه توتر اجتماعي اقتصادي ، ما بين أسلوب الانتاج الجماعي والملكية الخاصة لوسائل الانتاج والناتج من هذا التوتر سوف يتولد فن أدبي جديد قادر على عكس وتمثل هذا التوتر ، هذه المرحلة الاجتماعية ، هذا « الاغتراب » الجديد ، وبكل الحدة والجدة اللتين يتبدى ويتميز بهما .

فاذا كانت الرواية تقدم وضعا ، اجتماعيا ، مرحلة تاريخية كاملة ، عبر شريحة اجتماعية كاملة ، أي اذا كانت الرواية تقوم على « الجماعة » وعلى الزمن العام التاريخي الاجتماعي في صيرورته ، اذا كانت الرواية كذلك ، فانها سوف تقف عاجزة عن الامتلاك الجمالي لواقع جديد ، فيه الفرد لا الجماعة ، هو مركز الاهتمام وموضوع نمط الحياة الاقتصادية الجديدة وفيه ـ كذلك ـ ينظر الى اللحظة مفصولة عن زمنها والى الحاضر مفصولا عن تاريخه ـ ماضيه ومستقبله ـ والى الفرد مفصولا عن مجتمعه ،

الى العامل مفصولا عن عمله ، وبالتالي فان أية خطوة أدبية جديدة ، سوف تكون نفيا وتجاوزا للنوع الروائي ومن هنا ينفتح الباب وتنهد حاجة ومشروعية جديدة لفن أدبي جديد ، يأخذ من الماضي ـ فنيا من الرواية ـ ما هو صالح للاستمرار في الجديد لكنه ليس الماضي أبدا ، فالقصة القصيرة ليست الرواية مطلقا . مثلما البرجوازية ليست الاقطاع أبدا .

واذا كانت البرجوازية ، في بداية تحرك قوى انتاجها ، أي في بداية ظهورها ، قد أنتجت ـ في المجال الادبي ـ الحركة الرومنتيكية ، ككل ، كأحد عناصر بنائها الفوقي وعلاقات انتاجها ذات الطابع الفردي ، فانها ـ أي البرجوازية ـ سوف تنجب في مرحلة استقرارها وسيادتها ، ومن زواج النظرة الرومنتيكية بالواقع الجديد ، فناً أدبيا جديدا ، وعلى كل حال فان القرن التاسع عشر كان معتمدا بأسره على الرومنتيكية كما يقول أرنولد هاوتزر(١) .

ان الرومنتيكية ، وهي الادب الناتج عن ظهور وصعود بل وهبوط البرجوازية فانها في كل أحوالها لا تهتم بالجماعة بل تهتم بالفرد لا تهتم بالتاريخ بل تهتم بالحاضر فقط « ان البرجوازي ـ الرأسمالي ، لا يفكر كيف أن استغلاله للعمال سيولد الثورة بل يفكر فقط في المنافع الحاضرة التي يجنيها من الحاضر الذي هو فيه في الوقت الذي تكون فيه عملية التاريخ ، ككل ، سائرة نحو نفيه ، أي تدمير البرجوازي ونظامه ككل » ! الرومنتيكية لا تهتم بالزمن بل باللحظة وهكذا فان البرجوازية الرومنتيكية تولد وبشكل طبيعي ، أدبيا ، فن القصة القصيرة كتعبير عن الوضع السابق ذكره من ناحية ، وكأداة من أدوات الامتلاك الجمالي لهذا الواقع من ناحية ثانية ، فاذا كان لكل فرد في المجتمع الذي تسيطر عليه ـ فيه ـ البرجوازية حياته الصغيرة الخاصة ، فلم لا يكون لكل فرد في المجتمع كذلك قصته القصيرة الخاصة ؟ واذا كان الزمن في المجتمع الذي تسيطر عليه ـ فيه ـ البرجوازية

(١) أرنولد هاوتزر ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ الجزء الثاني .

مضغوطا مليئا بالمشاغل والاستهلاك فلم لا تكون القصة القصيرة أدب الصحافة اليومية حيث يقرأ المرء قصة حياة بدل رواية ، في القطار أو في جلسة مقهى .

فاذا كان المفهوم الروائي عاما جماعيا ، فان مفهوم القصة القصيرة خاص فردي ، وهذا واضح في عناصر تمايز القصة القصيرة اذ أن هذه العناصر ، والتي تتعلق بمفهوم كل من الفنين الادبيين هي ما يميز أحدهما عن الاخر ، وليس الحجم أو عدد الصفحات ، أو أي ميزة شكلية ، كمية أخرى ؛ ذلك ان كل عمل قصصي « أي ذي حدث » مداره : الفرد في اللحظة الحاضرة هو قصة قصيرة ، بينما الرواية يكون مدارها جماعة ما « حتى في علاقة فرد بها ومعها » وفي مرحلة تاريخية ما ، وهذا هو الفيصل ــ فيما نرى ــ ما بين القصة القصيرة والرواية .

اذا كانت القصة القصيرة نتاجا البرجوازية ــ الرومنتيكية ، أي للموقف الفردي من المجتمع والانسان والوجود ، فان هذا لا يعني بأي حال من الاحوال أن القصة القصيرة تقتصر على الطبقة البرجوازية أو الافراد الرومنتيكيين سواء في ابداعها أو تعبيرها أو في الاستمتاع ، ان هذا المنشأ التاريخي ــ الطبقي ، لا يعني أن كل قصة قصيرة ، ناتجة بالضرورة عن موقف فردي « برجوازي رومنتيكي » من المجتمع والانسان والوجود ، فالحقيقة ان الولادة التاريخية ــ الطبقية لفن ما لا تعني اقتصار هذا الفن على العصر أو الطبقة المنتجين له ، فالفن الادبي أو أي نشاط من نشاطات الثقافة عموما وما أن يظهر حتى يصبح ومثل أية تقنية علمية ــ عادية ــ ملكا للانسانية جمعاء من ناحية ، ولمن يحسن الابداع فيه ، واستخدامه وتطويره من ناحية ثانية ، والمهم ليس من اخترع أو من اكتشف لكن المهم هو لمصلحة من يستخدم هذا الاختراع وهذا الاكتشاف .

ــ ٤ ــ

في الوطن العربي كان نشوء ونضج القصة القصيرة مرتبطا ،

كالرواية ، بالظروف الاجتماعية الخاصة أي باللقاء ـ الاستعمار ـ مع الغرب الامبريالي من ناحية وظهور وسيطرة البرجوازية المحلية الكولونيالية وليدة السيطرة الاستعمارية ـ الرأسمالية من جهة ثانية ، وهذا ما أوضحناه في بحث « المغامرة المعقدة »(١) فلا داعي للاعادة المستفيضة هنا . لكن نكتفي بالاشارة الى ان فجر القصة القصيرة في مصر ـ مثلا ـ قد بزغ مع بزوغ فجر البرجوازية المحلية هناك ، وكذلك الامر في سورية ، فقد بزغ فجر القصة القصيرة في الثلاثينات ، أي منذ بداية استلام البرجوازية المحلية مفاتيح السلطة على المجتمع والدولة تحت الظلال المباشرة للاستعمار . لكن فن القصة القصيرة لم ينضج نوعيا ولم يتكاثر عدد القصاصين والمجموعات القصصية الا بعد الحرب العالمية الثانية أي بعد الخروج العسكري والاداري للاستعمار ، واستلام البرجوازية المحلية السلطة ، بدل الاستعمار المباشر ، ولهذا ، فان هذه الدراسة للقصة القصيرة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية ، تبدأ بالعالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي باعتباره النتاج القصصي الاول لهذه المرحلة .

---

(١) من منشورات وزارة الثقافة عام ١٩٧٦ .

٢ ــ عبدالسلام العجيلي

« أروع بدوي عرفته المدينة ،
وأروع حضري عرفته الصحراء » .

نزار قباني

منذ البداية ، نشير الى أن تحديد تخوم العالم القصصي ، للدكتور عبدالسلام العجيلي ، وباقي استنتاجات هذه الدراسة ، يعتمد على مجموعاته القصصية التالية :

١ ــ بنت الساحرة ــ ١٩٤٨ .
٢ ــ ساعة الملازم ــ ١٩٥١ .
٣ ــ قناديل أشبيلية ــ ١٩٥٦ .
٤ ــ الحب والنفس ــ ١٩٥٩ .
٥ ــ الخائن ــ ١٩٦٠ .
٦ ــ الخيل والنساء ــ ١٩٦٥ .
٧ ــ فارس مدينة القنيطرة ــ ١٩٧١ .
٨ ــ حكاية مجانين ــ ١٩٧٢ .

ان مكونات عالم قصصي ما ، تشبه أحيانا أمثلة مختارة سلفا ، هدفها توضيح رأي ورؤية قد جرى حسمهما مسبقا ، ولهذا فان كائنات العالم القصصي ، كما تظهر في مجموعات الدكتور عبدالسلام العجيلي المشار اليها ، ليست أكثر من ألسنة تنطق ، وتوضح بجلاء وفنية ، هما من القوة ، قوة الكاتب نفسه ، رؤية ، وموقفا فلسفيا ــ اجتماعيا ، يشكلان ــ الرؤية والموقف ــ أساس وعماد العالم القصصي ، من ناحية ، وأساس رؤية الكاتب ورؤية طبقته من ناحية ثانية ، وتبعا لذلك ، فان مكونات أي عالم

قصصي ـ أحداث ، شخوص ، رموز ، حيل فنية ، قضايا .. الخ ، انما تأخذ دلالتها وتعبيرها وموقفها ، من العلاقات ، من الرؤية التي يقيمها ، ويوجد الكاتب بواسطتها بين عناصر عالمه القصصي ، أي ان مكونات العالم القصصي بحد ذاتها ، أدوات وكالادوات ، تكون حيادية ، وما يعطيها دلالتها انما هو جهة ووجه استعمالها ، أي العلاقة ـ المنظومة ـ التي توجد هذه المكونات خلالها ولهذا ، فان الحكم على عالم قصصي لا يتجه الى مكونات هذا العالم، وان اعتمد فيما اعتمد على نوعيتها ، بل يتجه ـ الحكم، النقد ـ الى المنظومة العامة التي وجدت هذه المكونات خلالها ، وبمعنى آخر ، المنظومة التي كونتها هذه المكونات بعد أن نسجت بينها ولاحمتها رؤية الكاتب فكانت الحصيلة ، عالما قصصيا يمثل موقفا معينا .

فاذا كانت مكونات العالم القصصي عند العجيلي هي ما سنعرضه فيما يلي ، فان نقدنا لن يكون متجها الى هذه المكونات بحد ذاتها ، فالكاتب حر في اختيار مكونات عالمه ، لكن نقدنا سوف يتجه الى العلاقة المستخلصة من حصيلة بناء عالم بهذه المكونات عبر لاحمات فكرية معينة ، مستخلصة كذلك من العالم القصصي للدكتور العجيلي ، ان نقدنا سوف يتجه الى البناء المكتمل والذي شاده العجيلي ، مقابل ، وضمن ظروف تاريخية ـ اجتماعية محددة .

مرة وصف نزار قباني عبدالسلام العجيلي بأنه « أروع بدوي عرفته المدينة ، وأروع حضري عرفته الصحراء » . وتلك المزاوجة، وتأليف الضدين ، الصحراء والمدينة في شخصية العجيلي ، هي تكثيف ، ورمز للمرحلة الحضارية التي يعيشها المجتمع العربي ، مرحلة الانتقال من الصحراء ، والقرية الى المدينة ، من مجتمع اقطاعي ، عشائري ، الى مجتمع مدني حديث ، ان هذه السمة الاجتماعية ـ الشخصية هي المدخل لفهم العالم القصصي للعجيلي ، والذي هو بطبيعة الحال انعكاس للوضع الاجتماعي الواقعي ، الذي أثبت العجيلي وعالمه القصصي ، ان العالم القصصي للعجيلي محصور ضمن دائرة تتلامع كالنقط المضيئة على محيطها ثمان من

المجموعـات القصصية ، فما هي مكونـات وعناصر العالم القصصي عند العجيلي ؟

١ ـ القــدر :

يسيطر القــدر عـلى العــالم القصصي للعجيلي ، فحيوات أشخاصه ـ هذا العالم ـ مقررة سلفا ، بفعل قوة خـارجة عن قدرة أو وعي هؤلاء الاشخاص ، ومتعالية على هذا الوجود واذا كانت هذه القوة ـ القدر ـ تـأخذ تعبيرا مضمونيا في عجز الانسان أمـام المكتوب ، وفنيا ، في انتصار اللامعقول وفشل العلم أمـام « الحقائق الخفية » والمصادفـات ، اذا كان ذلك كذلك ، فان هذه القوة ـ القدر ـ انما تتوضح بعلاقتها بالمـاضي وبالموت في قصص العجيلي .

فالماضي هو المسيطر الآخر في قصص العجيلي ، لكنه ليس الا وجهاً آخر للقدر ، واذا ما دققنا النظر في هذا الماضي وحللناه ، بدا لنا هذا الماضي تجسيدا للعلاقـات الاجتماعية الاقطـاعية ـ البدوية ، التي يمثلها وهي حـاضرة ، هذا الماضي ، والتي تنسحب بدورها لتغطي مجمل العالم القصصي للعجيلي وعبر المجابهة التي يقيمها العجيلي ـ دائما ـ في قصصه بين القدر والعلم ، بين الماضي والحاضر ، يتوضح الموقف تماما . اذ أن العجيلي بانتصاره دائمـا للقدر ، للماضي ضد العلم والحداثة ، يكون قـد وقف هو وعالمه القصصي في معسكر الاقطاع ، صاحب القيم التي تشكل عماد العالم القصصي للعجيلي . ان العجيلي بوقوفه في هذا المعسكر يقف مدافعا وبسلاح يستخدمه بذكاء ومقدرة ، ضد العلم ، ضد الحداثـة ، ومن هنا نقول ، ان القدر الذي يؤمن به العجيلي ويقيم عليه عالمه القصصي [لأنه لا مرد له ، وبالتالي يجب الاستسلام له] ، هـذا القدر هو ، واقعيا ، نمط اجتماعي محدد ، هو الاقطاع ، يدافع عن نفسه ضد نمط آخر يحـاول خلخلته ومن العلاقة بين هذين النمطين الاجتماعيين في الواقع الحي ، وبين هذين الرمزين ـ القدر والعلم ـ في قصص العجيلي يتوضح أولا العـالم القصصي للدكتور

العجيلي ، ويتوضح ثانيا مفهوم العجيلي ، ككاتب ، ويتوضح ثالثا ذلك التضاد المؤتلف الذي أشار اليه نزار قباني في شخصية العجيلي . فنيا ، يتكلم القدر عند العجيلي كما في الحكايات والخرافات الشعبية بلسان الجان والسحرة والعرافين والارواح والمشعوذين بل والمجانين . فعالم قصصي قائم على القدر ، سيضطر خالقه ، وفي صراع هذا القدر ضد العلم ـ واقعيا ـ سيضطر الى الاستعانة بحالات ونماذج لا معقولة وشاذة بحيث تظهر خارج قانون العلم وخاضعة لحكم القدر ، بل ان العلم يبدو مخففا وعرضا ظاهرا أمام قدر هو المسيطر حقيقة ، واذا كان هذا القدر قد تجسد بالماضي أي الاقطاع ـ اجتماعيا ـ الذي كانت علاقاته ما تزال سائدة وقت ظهور العجيلي وبدأ نسج عالمه القصصي ، فان هذا الانحياز من جانب العجيلي الى القدر انما يعني واقعيا ، واجتماعيا الانحياز الى الوضع الاجتماعي السائد ، واعطاءه شرعية بل وقدرية التأبد والسرمدة ، وبمعنى آخر ، ان رؤية العجيلي في عالمه القصصي ، انما هي معادل موضوعي ناضج من الناحية الفنية ، للواقع الاجتماعي من ناحية ورؤية العجيلي الاجتماعية ، المنسجمة مع هذا الواقع من ناحية ثانية .

وكما يعتبر العجيلي ان القدر هو المسيطر في عالمه القصصي ، فانه يعتبر ، وهذا نتيجة منطقية ، الاقطاع هو المسيطر أبدا في المجتمع ، ولذلك فان كل محاولة لنقض الاقطاع ، انما هي محاولة ضد القدر ، ضد المقدس ، وتبعاً لذلك فان الموت في أكثر قصص العجيلي يكون ـ غالبا ـ عقابا على خرق القيم الاجتماعية السائدة ، قيم الاقطاع ـ أو يكون قدرا مرصودا ربما قبل ميلاد الشخص ودون أي سبب كان ، ولن تنجح أية محاولة لرده ، تماما ، مثلما لم تنجح أية محاولة ضد القدر ، ضد المقدس ، وأية محاولة لخلخلة السائد ـ القدر ـ الاقطاع ـ مصيرها الاخفاق ، ومن هنا يكون من البدهي ، في عالم العجيلي القصصي وفي نظرته الفلسفية ، أن تعتبر التغيرات التي تحدث مجرد تغيرات في الظاهر ، لا تمس الجوهر ، هذا الثابت ثبات القدر ، ثبات الماضي

والذي يأخذ شكل الحاضر ، أو الحاضر الذي يلبس ثياب الماضي .

٢ ــ المصادفة :

تؤدي المصادفة في هذا العالم القصصي أكثر من دور ، فليست ــ فنيا ــ عنصر تشويق فحسب يستخدمه الكاتب بمقدرة كبيرة ، بل هي ــ المصادفة ــ مرتبطة في بناء عالمه القصصي بالاحجار الاخرى التي تبني هذا العالم وخاصة ، القدر ، حجر الزاوية ، فاذا كانت المصادفة ذروة فنية في « فن القص » عند العجيلي فانها كذلك مضمونيا احدى وسائله الهامة لاظهار فكرته ومفهومه الاساسي عن القدر. فحوادث المصادفة، تشكل في قصص العجيلي بشكل عام ، الاداة الفنية والتي ، بواسطتها ، تظهر سيطرة قوة خارجية وخارجة عن قانون العلم ومنطقه وما يبدو مصادفة في الحياة ــ العالم القصصي ــ كلقاء اثنين لا يمكن أن يلتقيا ، أو معرفة أمور لا يمكن أن تعرف ، انما هو عند العجيلي ، القاعدة . ذلك ان وراء هذا الواقع ، هذه الحياة ، قوة قادرة ، خفية مفارقة ، توجد اللحمة بين الامور والاشخاص والحوادث التي يظن الانسان العادي أو الذي يؤمن بالعلم ــ ألا لحمة بينها . واذا كان للمصادفة تفسيرها العلمي(١) ، فان تفسيرها عند العجيلي هو أنها الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، ذلك ان هذا الاستثناء يثبت ــ في رأي العجيلي ــ وجود قوة قادرة ، مفارقة تسيطر على الموجودات والكائنات ، وتسيِّر الاحداث الى غاية محددة ، مرسومة ، ربما منذ ميلاد الموجودات ، هذه القوة تعبر عن نفسها بواسطة المصادفة ، فالمصادفة والاستثناء هما الفلالة الشفافة التي تتنقب بهما سيدة أبدية ماضية الحكم ، هي القدر .

اتساقا مع مقدمات العجيلي تلك عن المصادفة ، يكون طبيعيا أن يتوسل فنيا الى اظهار رؤيته تلك برموز وأدوات فنية هي مزيج من حكايات السحرة والمجانين والمشعوذين والعرافين

(١) راجع : محمود أمين العالم ، فلسفة المصادفة ، دار المعارف ــ القاهرة .

والجان .. الخ ، ففي خروج هذه الاستثناءات عن منطق الحياة العادي ، حوادث وشخصيات ، مـا يثبت في رأي العجيلي ، فهمه المتقدم للقـدر والمصادفة .

٣ ـ المكـان :

ومثلما يظهر القدر نفـاذ حكمه عبر حوادث مصادفة تختلف في الزمان فانه يظهره كذلك ـ في أمكنة مختلفة ، فالقدر هو القدر سواء أكـان المكـان باريس ، أو قريـة في البادية السوريـة أو اسكندنـافيا ، أو اشبيلية ، ومنطق هذا العالم القصصي واحد ، سواء في البحر أو الصحراء أو في ملهى ليلي ، ذلـك أن ما يسيطر على ـ ومـا يجمع كل ـ هذه الاماكن والاحـداث انما هو قـوة واحـدة متعالية عن هذه الاماكن ، لكنها في الوقت نفسه حالّة في هذه الاماكن ومسيطرة عليها ولهذا فـان الرحيل ، وتعدد الاماكن في قصص العجيلي لا يرتبط بحياته الشخصية وكثرة أسفاره بقدر مـا يرتبط بمفهومه عن القوة المسيطرة على المكان والانسان ، حيثما وجـد المكان وأينما كان الانسان ، وتبعاً لذلـك فان أماكن العجيلي المتعددة في قصصه ، ليست في حقيقتها الا مكانـا واحدا ، فيه تتساوى « الخيل والنساء » ، هذا العـالم هو عـالم العجيلي القصصي وهو مجتمع العجيلي الواقعي . وكما يرى العجيلي ان الظواهر مهما تغيرت فالجوهر واحـد ثابت ، كذلك يرى أن الامكنة ـ واحـد ـ مكان واحد ، مهما تباعدت وتغيرت ذلـك ان تعـداد الامكنة انما هو مظهر لجوهر واحـد ، ثابت هو « المكان » لقد جاب العجيلي العالم كله تقريبا لكن يبدو ـ تبعاً لفكره ـ وكأنه لم يخرج من الرقة أبـدا .

ومن هنا يكـون منطقيا بالنسبة لهذا النوع من الفكر أن يكون تعلق الاشخاص ـ في هذا العالم القصصي ـ متجها الى المجردات لا الى الملموسـات ، الى الروح لا الى المـادة ، الى المثال لا الى الواقع ، الى الحب لا الى الحبيبة ، الى الوطن لا الى الشعب ، الى الانسان المطلق لا الى العامل أو الفلاح ، وبمثل هذه التجريدات

تتساوى عند العجيلي الخيل والجواهر والنساء .

(قصص العجيلي عن حرب فلسطين ، ١٩٤٨ ستتعرض لها فيما بعد) .

● ● ●

القصة كما تقدم ـ في المدخل ـ فن أدبي أنتجته البرجوازية ، فكيف يستوعب هذا الفن مضمونا ، يمكن اعتباره ، من الناحية الاجتماعية ، اقطاعيا ؟ للاجابة على هذا السؤال لا بد من فهم المرحلة التاريخية الاجتماعية ، والتي ظهر فيها العالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي ، في الحقل الاقتصادي والسياسي ، كانت عملية الانتقال في الوطن العربي من مجتمع يسوده نمط الانتاج والعلاقات ما قبل الرأسمالية الى مجتمع يسوده نمط الاقتصاد الكولونيالي ، محكومة بعوامل وضوابط كابحة للصراع بين هذين النمطين ، وبالتأكيد فان العامل الاول في ضبط الصراع كان الاستعمار ، أي الرأسمالية الاوروبية ، فعملية الانتقال من الاقطاع الى « البرجوازية » بدأت ونمت تحت ظلال واشراف الرأسمالية الأوروبية التي كانت تهدف غايتين تبدوان ـ للنظرة الاولى ـ متعارضتين لكنهما في حقيقة الامر تتفقان .

١ ـ تطوير البنية ما قبل الرأسمالية المتخلفة الى بنية برجوازية قادرة على أن تكون سوقا للرأسمالية .

٢ ـ المحافظة على التخلف الاقتصادي ، في محاولة المحافظة على التخلف ، ككل ، حتى لا تفلت عملية التطور من يد الرأسمالية ، أي حتى لا تتحول عملية التحويل البرجوازي الى عملية تحول ديمقراطي .

ضمن هذين الهدفين ، فان الادارة الاستعمارية المسيطرة ، دربت وربت أولاد « الاقطاعيين » ليكونوا طلائع البرجوازية فكانت حصيلة زواج الرأسمالية والاقطاع ، وحصيلة زواج المطلبين

السابقين في الوطن العربي ولادة ونمو البرجوازية المحلية ـ الكولونيالية ـ والتي تحمل في بنيتها الاقتصادية والفكرية عيوب كل من الاقطاع والرأسمالية ، فالبرجوازية المحلية ليست الا حصيلة تلاقي الرأسمالية الاوروبية ، بنمط الانتاج ما قبل الرأسمالي .

اذا كان هذا الزواج قد تم في الحقل الاقتصادي والحقل السياسي ، بهذا الشكل فانه في الحقل الثقافي قد تم وأعطى النتيجة نفسها ـ كولونيالية ثقافية ـ لكن عبر القوانين الخاصة للثقافة . فالعلاقة ما بين الشكل الذي تمت فيه العملية في الحقلين الاقتصادي والسياسي والشكل الذي تمت فيه العملية في الحقل الثقافي ، هي علاقة الخاص بالعام علاقة التمايزات المتعددة لحركة تاريخية ـ اجتماعية واحدة ، في مرحلة زمنية واحدة ومكان واحد ، فما يتحقق في الحقل الاقتصادي ونظيره السياسي يتحقق كذلك في الحقل الثقافي ، واذا كان ما يتحقق في الحقل الاقتصادي خاضعا للقوانين الاقتصادية في علاقتها مع القوانين التاريخية ـ الاجتماعية ككل ، فان ما يتحقق في الحقل الثقافي يكون خاضعا لقوانينه الخاصة به ، لكن في علاقتها مع ذات القوانين التاريخية ـ الاجتماعية ككل أي مع القوانين العامة التي خضع لها ما تحقق في الحقل الاقتصادي . وهذا هو وجه الاتفاق ، ووجه الاختلاف كذلك بين التطورات الثقافية والفكرية عموما ، ذلك أن الظاهرة الحضارية الاجتماعية تتجلى وتتمايز في مختلف حقول الصراع الطبقي ؛ مختلف حقول النشاط الانساني ـ الاجتماعي .

لقد كانت نتيجة الزواج الذي تحدثنا عنه ، أن حافظ الاقطاع على مفهوماته الاجتماعية والفكرية ، بل وصدّرها الى البرجوازية الصاعدة فهذه المفهومات لا يمكنها أن تتنافى مع نمط العلاقات البرجوازية ـ المحلية . فطالما أن هذه البرجوازية المحلية غير قادرة على الانتاج المادي بل ينحصر عملها في الاستيراد والتصدير ، فهي تبعاً لذلك غير قادرة على انتاج بناء فكري خاص بها ، بل انها الابنة المدللة ، وليس المتمردة ، للاقطاع . ولهذا فان البرجوازية ـ المحلية وجدت في مفهومات الاقطاع أساسا

وغطاء فكريــا بامكانها الاعتماد عليه طالما انها لم تستطع انتاج عملية تنوير خاصة بها ، على الرغم من محاولتها في الثلاثينات . ومن هنا يبدو طبيعيا ان تقــدم هذه البرجوازية المحلية مفهوماتها وقيمتها الاقطاعية في ثوب أدبي برجوازي متقدم كالقصة القصيرة . فمثلما تصالحت البرجوازية مع الاقطاع في الاقتصاد تصالحت معه فــي الثقافة . ومــن هنا فقد كان طبيعيا أن يكــون المضمون الفكري للعجيلي وهو عــالم مسكون بالفكر الاقطــاعي ، ممثلا لفكر الطبقة البرجوازية المحلية . ان البرجوازية المحلية تحت ظلال الرأسمالية لا تملك الا فكر الاقطاع وقيمه . والعالم القصصي للعجيلي عــالم صادق وأمين في عكس هذا الواقع بل هو أحد مظاهر هذا الواقع .

ذلك هو عالم العجيلي القصصي ، وتلــك هي رحلة العجيلي القصصية ، وهــذا هو صوته في القصة القصيرة . انــه صوت « القدر » واذا كان هذا الصوت في البداية قويــا ، حادا ، فخورا ، واثقا وثوق طبقة في بداية سيطرتها ، فان هذا الصوت نفسه يتحول في المجموعتين الاخيرتــين للعجيلي ، والصادرتين بعــد الـ ٦٧(٢) يتحول الى صوت ضعيف نــادب ، مدعٍ للحكمة ، يحاول أن يقنع الفاجعة ويسترها بألاعيب وحيل فنية واستذكارات وحكم تاريخية انه صوت طبقة في بداية الافول . وكما يقول هيغل فــان « بومة الحكمة لا تنعب الا وقت المغيب » .

مرة وصف ماركس المجتمع البرجوازي بقوله : « انه مجتمع، على ما هو عليه من قلة البطولة ، اقتضى ظهوره بطولة كبيرة »(٣) ، ويبدو انالقول نفسه ينطبق على العالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي فهذا العالم القصصي على مــا هو عليه من « قلة البطولة » اقتضى اظهاره كفاحــا أدبيا ومقدرة فنية ، بطولية حقا . وتلــك مأثرة الدكتور عبدالسلام العجيلي .

---

(٢) فارس مدينة القنطرة وحكــاية مجانين .

(٣) ماركس ـ الثامن عشر من برومير ـ دار التقدم ـ موسكو ـ المختارات ـ م١ ـ ص١٥٣ .

٣ ــ درب الى القمة

« .. سنعمل على أن نتحرر اذن ، ونساعد غيرنا على أن يتحرر : من الافكار العتيقة التي ماتت وتأبى الا أن تحمل رفاتها في أذهاننا بكل ما فيها من نتن وعفونة ، ومن الانظمة المتخلخلة التي يرفض البعض الا أن يتمسك بها ، لنحياها أمة متفسخة ضائعة ، ومن الدخلاء الذين يقبضون على مصائرنا ويمتصون دمنا وان خيل للناس انهم حملوا متاعهم وارتحلوا ، حتى اذا بلغناها ــ هذه الحرية ــ استطعنا أن نتخذ الطريق الفضلى للحياة التي نرغب . اننا نؤمن بالحرية والسلام لأنهما شيئان متلازمان ، يجمعان أنبل القضايا التي تهم الجنس البشري ، وفي معركتنا الشريفة هذه ، سوف نحارب كل انتاج رخيص ، فكري أو فني ، يبعث الانحلال ويثير روح اللامبالاة في نفوسنا .. » .

من بيان رابطة الكتاب السوريين ،
مقدمة المجموعة القصصية « درب الى القمة » .

* * *

اذا كان القدر ، حاكما ، مسيطرا ، قد جرى الاستسلام لحكمه ، في عالم العجيلي القصصي والذي هو ، في حقيقته ، معادل فني ــ قصصي للعالم الواقعي ، كما يراه العجيلي ، فان ثمة « صراعا » في هذا العالم القصصي ، يعكس ، ويوازي صراعا موجودا في الواقع الموضوعي هو « الصراع ضد اليهود » وبتعبير آخر ، القضية الفلسطينية ، وحرب ١٩٤٨ بشكل خاص ، التي تحتل في العالم القصصي للعجيلي أهمية تعادل اهميتها في الواقع

الموضوعي . وبمعنى آخر ثمة « صراع وطني » في عالم العجيلي القصصي ، الذي تسيطر عليه القدرية ، مثلما هناك صراع ضد « اسرائيل » في الواقع الموضوعي الذي يصدر عنه العالم القصصي للعجيلي . لكن العجيلي ، وانسجاما مع عالمه القصصي ، ومع مفهوماته الفلسفية ـ الاجتماعية ، يبقى أسير المجردات ، بعيدا عن الملموسات ، فتكون النتيجة ان حدي الصراع ، كما يظهران في عالمه القصصي ، يبقيان مجردين ، وغير محددين ، فالصراع عند العجيلي هو صراع الوطن ، لا الشعب ، ضد العدو . ولذلك ، لا مجال للتناقض والصراع في الوطن ، فالكل وطنيون ، حسب مفهوم العجيلي ، ورأيه ، سواء في ذلك الرأسمالي أم العامل ، الاقطاعي أم الفلاح ، جهاز القمع أم ضحيته ، ولهذا كان الصراع ضد « انشاء اسرائيل » في عالم العجيلي القصصي ، بديلا للصراع الاجتماعي ـ الطبقي ، بل كبحاً ، ونفيا لهذا الصراع .

ان عدم قدرة العجيلي على فهم الصراع ، النابعة من موقعه الطبقي ، وفهمه الفلسفي ـ القدري ، جعل قصص العجيلي عن القضية الوطنية ، تبدو ، على جمال بعضها ، وكأنها تقف على ساق واحدة ، هي : عدالة بل وبطولة هذا الصراع ضد العدو الوطني ، أما الساق المفقودة فهي ، الفهم الصحيح لنوعية ودلالة هذا الصراع ، ولمن يقود هذا الصراع في الطرف « الوطني » والمسألة ليست غلطة العجيلي ، ككاتب ، فرد ، بل هو موقف طبقة ، ذلك الموقف الذي يفصل الصراع الوطني ، عن الصراع الطبقي ، فتكون النتيجة ديمومة السيطرة الطبقية على شعب مقهور من عدوين : العدو الطبقي ، والعدو الوطني . وتكون النتيجة ، فنيا ، قصصا تبدو جميلة ، لكنها غير مقنعة تماما .

ان هذا الفصل للصراع الطبقي عن الصراع الوطني ، والذي بدأته البرجوازية المحلية منذ سيطرت على مقاليد المجتمع والدولة بعد الخروج العسكري والاداري للاستعمار ، لن يستمر طويلا ، اذ سرعان ما ستنكشف اللعبة ، لتبدو البرجوازية المحلية ـ ذات المنبت الاقطاعي ـ على حقيقتها : وجهاً آخر للاستعمار وللعدو الوطني ، ولهذا فان الصراع سوف يتجه ـ منذ الآن ، أي منذ

انكشاف عجز البرجوازية المحلية ذات الاصل الاقطاعي ـ وجهة أخرى ، سيكون العدو المباشر هو : البرجوازية المحلية ، خليفة الاستعمار ، وليدة لقاء الاقطاع بالرأسمالية . ان الصراع ، بدءا من الآن ، سوف يكون صراع العمال والفلاحين والبرجوازية الصغيرة ، ومن يقف في صفهم ، ضد « الحكومة » ، أي ضد سيطرة طبقية معينة .

فاذا كانت سيطرة القدر ، في العالم القصصي للعجيلي ، معادلا فنيا لسيطرة الاقطاع ـ وقد لبس ملابس البرجوازية العصرية ـ في الواقع ، وعلى المجتمع ، فان الصراع ضد الاقطاع والذي سيعكسه أدب جديد ، لن يتجه الى المفهومات المجردة ليبني منها عوالم قصصية ، بل سيتجه ، مباشرة ، وبعد أن حدد الهدف الى سلطة الاقطاع ، ان القناع سيكشف ، والى الابد ، عن القدر ، ليظهر ـ هذا القدر ـ مجردا من المهابة الفلسفية التي أضفيت عليه . فالقصة في المرحلة الجديدة لن تتكلم عن المصادفة ، والرحلات ، والعدو الوطني دون فهمه ، بل ان القصة سوف تتكلم عن العمال ، والفلاحين ، وصغار الموظفين ، والعدو الطبقي ، الذي هو الوجه المباشر للعدو الوطني . ولقد كانت رابطة الكتّاب السوريين ، في بيانها ، ومجموعتها ـ التطبيقية (« درب الى القمة » ـ ١٩٥٢) ، أول من أعلن ميلاد الوعي الادبي ـ القصصي الجديد . فقصة مواهب كيالي التي تحمل المجموعة اسمها « درب الى القمة » تحدد حدي الصراع تحديدا معاكسا لحديه عند العجيلي ، فالصراع في هذه القصة ، قائم بين حدين هما : الآغا والدرك من جهة ، والفلاحون الذين خبأوا متمردا منهم من جهة ثانية . وأثناء هذا الصراع ينحاز معلم القرية الجديد الى جهة الفلاحين ، وكأنه يعلن باسم رابطة الكتّاب السوريين انحياز المثقفين الثوريين الى جهة الشعب العامل . فكيف جاء الوعي الادبي الجديد ، وكيف تمثل ، وكيف عبر عنه ؟

* * *

كانت حرب ٤٨ كاشفا فاضحا لعجز تركيبة الاقطاع

المتبرجز . فقد أعلنت هذه الحرب ، باعلان « دولة اسرائيل » ، بداية المعركة ضد هذه الطبقة ، التي لم يتح لها الوقت لتتبلور ، وتتحكم بشكل كامل . ان فشل هذه الطبقة في حرب ٤٨ كان رمزا دالا على عجزها في قيادة المجتمع أو حمايته . ولهذا ، فان الحرب ، هذه المرة ، سوف ترتد الى الداخل ، لتبدو على شكل وعي شعبي ، وطني ، رافض لتركيبة الاقطاع ــ البرجوازية وهو ما يميز مرحلة الخمسينات ، حيث جرى تحالف بين البرجوازية الصغيرة ، والقوى الشعبية عبر سلسلة من النضالات الشعبية والانقلابات العسكرية ، كانت نتيجتها وصول البرجوازية الصغيرة الى الحكم . وقد تخلصت من الاقطاع الذي كان يعوق حركتها ، ثم من القوى الشعبية التي لم تستطع البرجوازية مجاراتها في مطالبها .

في هذا الصعود للبرجوازية ، خلال الخمسينات ، والمتمثل اقتصاديا باقامة مجموعة من الصناعات التحويلية والسيطرة على بعض المرافق العامة واعلان الانفصال الجمركي عن لبنان ، يمكن أن نجد تفسيرا للنمو المتزايد لدور البرجوازية الصغيرة من ناحية ، والنمو المتزايد لفن القصة القصيرة الذي يعبر عادة عن سيطرة البرجوازية من ناحية ثانية . ففي عملية انفصال وتمايز البرجوازية عن الاقطاع ، بمساعدة الحركة الشعبية ، ضمن مد تقدمي عام في المنطقة والعالم ، خلال مرحلة الخمسينات ، يمكن أن نجد تفسيرا لازدهار فن أدبي ــ القصة القصيرة ــ كان في نشأته نتيجة لظهور البرجوازية . ان الحركة الاجتماعية ــ الطبقية الجديدة ، ولدت في الحقل الثقافي ، معادلها الفني . فازدهار القصة القصيرة في تلك المرحلة ، انما هي جزء من السمة التقدمية للمرحلة ككل ، وللتحالف الطبقي ، القائم آنذاك . فمثلما كان الصراع السياسي في الخمسينات حادا ، وقد ظهر العدو هذه المرة مجسما عبر الرجعية العربية ــ الاقطاع ــ والامبريالية ، واسرائيل (حرب السويس ــ حصار سوريا عام ٥٧) ، كذلك كان الصراع الادبي ــ طالما أن الادب أحد حقول الصراع الطبقي ــ حادا . لكن هذه الحدة سوف ترتد الى الداخل في الستينات ،

بعد سيطرة البرجوازية الصغيرة منفردة ، فمع سيطرة البرجوازية الصغيرة ، سوف تفقد القصة القصيرة في الستينات ـ كما سنرى فيما بعد ـ سمتها التقدمية ، وسوف ترتد القصة ارتداد الطبقة البرجوازية الى الداخل ، الى الذاتية والتجريد .

ان الوضع الاجتماعي الجديد ، بما فيه من حركة وتغيير ، سوف يكون انعكاسه وتمثله والتعبير عنه في الحقل الثقافي ـ عامة ـ على شكل تغيرات في الموضوعات والتقنيات . ففي هذه المرحلة ـ الخمسينات ـ بدت الثقافة العربية عموما وكأنها تجدد نفسها ، تماما مثلما كان النهوض التقدمي ـ يجدد المجتمع آنذاك ـ قوى وعلاقات انتاج . ففي هذا العقد بدأ الشعر الحديث يكتسب مشروعيته ، وظهر اتجاه المسرح الواقعي على أنقاض مسرحي يوسف وهبي وتوفيق الحكيم ، وفي السينما ظهر مخرجو الواقعية الكبار : يوسف شاهين ، صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ، أما في مجال الرواية ، فقد ظهرت ثلاثية نجيب محفوظ ، وظهر حنا مينة ككاتب روائي . أما الظاهرة الادبية الاشد بروزا في سورية ، في تلك المرحلة ، فقد كانت (القصة القصيرة) التي كان بروزها جزءا من البروز البرجوازي والشعبي العام في هذا العقد، واذا كانت « القصة القصيرة » ، كشكل جديد ، تعبر عن حركة البرجوازية ، فان المضمون الواقعي التقدمي لهذه القصة ، خلال الخمسينات كان تعبيرا عن حركة القوى الشعبية . واذا كان زواج الاقطاع بالبرجوازية ـ الرأسمالية ـ قد أنجب قاصا كعبدالسلام العجيلي ، بعالمه القصصي ، القدري ، فان تحالف البرجوازية الصغيرة مع الحركة الشعبية ، سوف ينجب في الخمسينات القصة الواقعية ، التقدمية . واذا كان العجيلي ممثلا للوضع ـ الوعي ـ الطبقي المسيطر ، فان عناصر التمايز عن أسلوب وعالم العجيلي القصصي ، سوف تكون انعكاسا وتمثلا لعناصر الحركة والتمايز الجديد في الواقع الاجتماعي . وهنا تقدم مجموعة « درب الى القمة » لرابطة الكتّاب السوريين نفسها ، كنقض لعالم العجيلي القصصي ، من جهة ، وكاشارة للواقع وللعالم القصصي الجديد ، من جهة ثانية . فبدل لغة العجيلي البلاغية ، ذات

المستوى الواحد ، وبدل لغة مظفر سلطان(١) الانشائية وموضوعاته من الشر ، بدلهما ، سوف تتقدم لغة أدبية ــ قصصية جديدة تحاول أن تكون بسيطة وسهلة ، ومتمثلة للموضوع ، والحالة ، والحدث الذي تعبر عنه قصصيا ، وللمرحلة التي تتمثلها اجتماعيا . بل ان اللغة الجديدة ، سوف تكون ، ومقابل قدرية العجيلي ، وشر مظفر سلطان ، مرحة تتحدى جهامة القدر والشر بالهزل والضحك . وبدل الرحيل الى فرنسا واسكندنافيا ، فان القصة سوف ترحل الى جبل الزاوية ، والجزيرة السورية ، وطرطوس . ان لغة جديدة تولد ، مع تحرك طبقة جديدة ، لتعبر ، عن قوى جديدة في المجتمع ــ والقصة ــ فيبرز الى مقدمة الصورة : العمال والفلاحون والموظفون الصغار . ان حسيب كيالي ومواهب كيالي ، وشوقي بغدادي ، (اضافة الى سعيد حورانية الذي سنتحدث عنه فيما بعد) ، سوف يعبرون عن هذه الحساسية الادبية الجديدة عبر قصصهم في « درب الى القمة » ثم فيما صدر لهم من مجموعات منفردة .

ان الرفض للتركيبة الاجتماعية ــ الطبقية السائدة ، سوف يتجلى أدبيا في رفض عادات المجتمع السائدة ، وفي طرائق وتقنيات أدبية جديدة . فالانفصال عن طبقة ما ، عن أخلاق ما ، انما يعني الانفصال عن أدب طبقة معينة . وسوف يتجلى ذلك في التخلي عن موضوعات وتقنيات الادب المرفوض . فاذا كان حسيب كيالي قد بسّط اللغة ، وأفقدها وقارها البلاغي ، وجعلها تصل الى أفهام الناس العاديين (« أخبار من البلد » ــ ١٩٥٥) ، فان شوقي بغدادي في (« حينا يبصق دما » ــ ١٩٥٤) قد استخدم تقنية جديدة في « فن القص » تعتمد ، أول ما تعتمد ، على ضمير المتكلم بدل ضمير الشخص الثالث « الغائب » . واذا كان حسيب كيالي قد تحدث عن موضوعات جديدة تدور حول

(١) يكتسب مظفر سلطان أهمية خاصة في القصة السورية قليلا ما جرت الاشارة اليها وقد صدرت له مجموعتان « ضمير الذنب » ١٩٦١ ــ بيروت ــ المصير ــ ١٩٧٦ ــ دمشق .

حيوات الموظفين الصغار والفلاحين والعمال ، فان شوقي بغدادي سوف ينطلق في فن القص من حدث مركزي يثير حياة شخصية كاملة . ان شوقي بغدادي ، في محاولته الانفصال عن مفهومات فن القص التقليدي ، سوف يقترب من فكرة « الزمن النفسي » ، وسوف يحاول ، كذلك ، في مجهوداته تلك ايجاد صلة الوصل ما بين ظاهر الشخصية القصصية ، وباطنها . كذلك فان موضوعات شوقي بغدادي « عن الانسلاخ الطبقي » سوف تحتم أن تكون لغته انعكاسا للواقع النفسي وللشخصية المعروضة . وهكذا ، فان الباب سينفتح واسعا – فيما بعد – لاستعمال تقنيات أدبية تعتمد على التذكر والمنولوج .. الخ ، وكل وسائل ابراز التوتر النفسي الناتج عن وضع طبقي متوتر . ان لغة حسيب كيالي وتقنية شوقي بغدادي كانتا تمثلا وتعبيرا عن حساسية أدبية جديدة ، تعكس بدورها « حساسية » اجتماعية جديدة . فالتحرك الطبقي الجديد في المجتمع ، سوف ينتج معادله الفني ، أي تحركا أدبيا – اسلوبيا ، جديدا . وقد كانت مجموعة « درب الى القمة » اشارة البداية للتحرك الادبي الجديد . اضافة الى قصاصين آخرين سنذكرهم فيما بعد ، مثل صميم الشريف .

الى جانب مواهب(٢) وحسيب كيالي ، وشوقي بغدادي ، حوت « درب الى القمة » قصصا لكل من حنا مينة ، اليان ديراني ، مصطفى الحلاج ، صلاح دهني ومراد السباعي ، وجميعها تقدم ، من زوايا مختلفة ، عالما قصصيا جديدا ، سوف يكتمل ويصاغ الصوغ النهائي على يد سعيد حورانية ، الذي قدم عالما قصصيا متكاملا ، سوف نحاول دراسته في الفصل التالي .

(١) صدر لمواهب كيالي مجموعة قصصية واحدة هي « المناديل البيض » – بيروت – دار القلم – ١٩٥٥ . ويمكن اعتبارها من دعائم وأسس الاتجاه الواقعي في فن القصة السورية .

٤ ـ سعيد حورانية

« قـد تكون مصلحتكم في أن تكونوا اسيادنـا ...
ولكن كيف يمكن أن تكون مصلحتنا في أن نكـون عبيدكم ؟ » .
توكيديس

أعلنت مجموعة سعيد حورانية الاولى (« وفي الناس المسرة » ـ ١٩٥٢) ميلاد كاتب وعـالم قصصي جديدين ، وذلـك باعلانها ان الجيل الجديـد في المجتمع العربي ـ في سورية ـ قـد بدأ الانفصال عـن الجيل القديم ، لكن هـذا الانفصال عند سعيـد حورانية يأخذ شكل « صراع أجيال » ، كما يمكن أن يقـال لدى التحليل السريع ، بل أن هذا الصراع فهم على حقيقته « صراع أفكـار » ، وبمعنى أكثر تحديدا « صراع طبقات » . فالصراع الفكري أحـد مظاهر ، وأحـد أبعاد الصراع الطبقي . ومـن هنا نفهم لماذا يترك « حـامد » في قصة « سريري الذي لا يئن » أهله ليعيش وحيدا : ان الفكر الجديد ، ممثل القوى الطبقية الجديدة ، والتي بدأت تعي نفسها حـديثا ، أي بعـد الخروج العسكري والاداري للفرنسيين ، ان هذا الفكر بدأ يعبر عن نفسه ، وعن وضع القوى التي يمثل : عن رفض هذه القوى للواقع ، الذي هو استمرار للماضي .

لقد تمرد حامد على أفكـار أسرته ، وانفصل عنها ، وعـلى الرغم من مشهد الفراق العاطفي فان حامد لـم ينثن عن قراره ، بل ان حـامدا وجد ذاته الحقيقية في انفصاله عن أسرته ، أي عن نمط الاخلاق ، وعن المجتمع القديمين . ان انفصال حـامد لم يكن مجرد تمرد شاب ، بل كان انفصالا فكريـا ، « انفصالا » طبقيا

بالضبط . يفكر حامد في غرفته ـ حياته ـ الجديدة :

« ... أشعر انني قوي رغم كل شيء .. وانني وجدت ذاتي التي أضعتها منذ وقت طويل » . وكما هو معروف ، فان اضاعة الذات هي الاغتراب الطبقي بالضبط ، والعكس صحيح .

ان هذا الصراع بين حامد وأهله ، بين الشباب والشيوخ ، بين الحاضر والماضي ، بين الجديد والقديم ، سوف يأخذ صورته وبعده الطبقي الواضح في مجموعتي سعيد حورانية التاليتين : « شتاء قاس آخر » ، و « سنتان وتحترق الغابة » . وفي هاته المجموعات الثلاث يكتمل رسم عالم قصصي جديد تماما ، ومغاير لعالم العجيلي السابق ، فاذا كان عالم العجيلي القصصي هو عالم ـ مجتمع ـ القدر ، والمصادقة ، والثبات ، فان عالم ـ مجتمع ـ سعيد حورانية القصصي هو عالم الكفاح ، والتغيير ، والامل ، عالم قصصي لن يدرك كنهه تماما الا بالرجوع الى مرحلة الخمسينات ، مرحلة الكفاح الاجتماعي ـ الوطني الذي شهدته الساحة العربية ، والسورية خصوصا . فهذا الصراع ، الذي قامت به القوى الشعبية بالاشتراك مع البرجوازية الصغيرة ضد الاقطاع والبرجوازية الكبيرة والاستعمار ، تبدى جليا في العالم القصصي لسعيد حورانية . وكما كان الصراع واضحا على أرض الواقع ، فقد كان واضحا في أرض العالم القصصي لسعيد حورانية . واذا كان هذا الصراع قد انتهى ، في الواقع ، بسيطرة البرجوازية الصغيرة فقط ، لتنمو فيما بعد ، فان الصراع ينتهي في عالم حورانية القصصي بانتصار القوى الشعبية . ذلك ان سعيد حورانية يضيف الى عالمه القصصي روح ومعنى ونتيجة الصراع في العالم الواقعي. انه يضيف رؤيته للتاريخ ولحركة التاريخ : الايمان بالانسان والمستقبل . هذا ما رآه الكاتب ، فأضافه الى الواقع القصصي . وبهذا فان العالم القصصي لهذا القاص لا يقف عند حدود مرحلة الخمسينات ، بل ينفذ خارجها باتجاه المستقبل ، وبمثل هذا العالم القصصي نقول : ان الواقعية ليست نقلا « ميكانيكيا » للواقع . ان الواقعية هي الصدق في رؤية حركة الواقع واتجاه هذه الحركة . لقد رأى سعيد

حورانية حتمية النصر في المستقبل للطبقات الشعبية ، فأضاف هذه الحتمية ، كحقيقة الى عالمه القصصي ، وهذا ما يجعل قصصه واقعية ، وهذا ما يفصلها عن الواقع المباشر كذلك . فقد أضاف هذا القاص الى عالمه القصصي رؤيته الاجتماعية ـ الفلسفية ، فقدم عالما كونيا شاملا ، مستخلصا من واقع محلي ومن مرحلة زمنية معينة .

يقوم الصراع في عالم سعيد حورانية القصصي بين قوتين تتصارعان في الطبيعة . وككاتب واقعي أصيل ، فان هذا الصراع بين « قوتين في الطبيعة » يتجسد ويتعين ، واقعيا ـ اجتماعيا ، على الشكل التالي :

١ ـ القوة الاولى :

تتجسد هذه القوة ، في القوى المسيطرة والظالمة في المجتمع ، وبكل أنواع السيطرة والظلم : العسكر والدرك الذين ينفذون قانونا جائرا ؛ الاهل الذين يمثلون قيماً اجتماعية ـ أخلاقية قديمة ؛ الاقطاعيون والحكومة ؛ المستعمرون . وهناك البوم والغربان كرمز لهذه القوى ، واذا استخدمنا اللغة الفلسفية نقول : هناك في جانب واحد قوى الشر مجتمعة ، لكنها تظهر في هذا العالم القصصي مجسدة ، واقعية ، بشرية .

٢ ـ القوة الثانية :

هي القوة النقيض للقوة الاولى والتي تتعرض لعسفها وظلمها، فتتحرك مكافحة هذا العسف . تتجسد هذه القوة في عالم سعيد حورانية القصصي عبر شخصيات الشباب الثائر على أخلاقيات الاهل ، والبدوي الفقير المدافع عن شرفه ، والفلاحين المدافعين عن أراضيهم ، والعمال المتظاهرين والمسجونين والمناضلين ضد الاستعمار والاقطاع . وتتجسد هذه القوى في الفقراء عموما . وكرمز ، يستخدم سعيد حورانية الطيور الجميلة . فلسفيا يمكن

تسمية هـذه القوى بقوة الخير لكنها قـوى مجسدة ، واقعية ، بشرية ، وهنا نضيف : انسانية .

٣ ـ الطبيعة ـ المكـان :

من خـلال الصراع بين هاتين القوتين ينبني العـالم القصصي لسعيد حورانية ، تماماً مثلما ينبني العالم الواقعي من خـلال الصراع بـين هاتين القوتين اياهما . واذا كـانت هاتان القوتـان مجسدتان بشريـا ، عيانيا ، فان الطبيعة ، مكان الصراع ، مجسدة أيضا ، عيانيا ، فـان الطبيعة ، مكان الصراع ، مجسدة أيضـا ، عيانيا ، جغرافيا . ان مكـان الصراع هو الارض التي تعيش عليها هاتان القوتـان ، وهو في عالم سعيد حورانية القصصي ، الارض العربية في « سورية » من السويداء الى القامشلي ، مـن جبال السويداء بثلوجها وأشجـارها ، الى سهوب الجزيـرة بوحلها ، واقطاعها ، وفلاحيها . ولهذا فان الصراع في هذا العالم القصصي يتجلى عيانيا في حياة الناس العاديين ـ من السويداء الى القامشلي ـ اليومية ، البطولية ، في كفـاح هؤلاء الابطـال ضد كل مـا ومن يضطهدهم . ومن هنا فـان الصراع يأخذ في عالم سعيد حورانية القصصي شكلا وبعدا طبقيا محددا ، أي أن الصراع يظهر في هذا العـالم القصصي كمـا هو في الواقع تمامـا : صراع بين الظـالم والمظلوم ، صراع بين قوى تريد ادامة ذل الانسان وبؤسه وجوعه ، وبين قوة تريد رفع سيطرة وظلم القوى الاولى . تـأخذ القوى الاولى في الواقع والعالم القصصي معـا شكل الاخلاق القـديمة وعسكر الاستعمار والاقطاع والبرجوازية ، بينما تأخذ شخصيات الشباب المتمـرد ـ في الواقع والعـالم القصصي ـ والثوار ضد الاستعمار والبرجوازية ، وشخصيات العمال والفلاحين ، شكل القوة الثانية ، أي ان هذه القوة هي قوة : الشعب والخير والتقدم. واذا كان الصراع في الواقع هكذا ، حقا ، فـان سعيد حورانية يضيف اليه شيئا هاما ، هو عماد عـالمه القصصي ؛ انه ، كمـا تقدم ، المستقبلُ ، مستقبلُ الشعب . الانسان . الخير ..

ان اضافة « المستقبل » ، أي رؤية حركة الصراع ككل ، لا الاقتصار على جزئها الذي يراه الكاتب في حياته الشخصية ، أو واقعه المحلي ، أعطى سعيد حورانية بعدا واقعيا انسانيا ، كونيا ، شاملا ، وجعل هذا العالم القصصي يخرج عن أن يكون مجرد عكس لمرحلة الخمسينات زمنيا ، أو لواقع الصراع الطبقي في سورية ، مكانيا . ان سعيد حورانية لم يقتصر على أن يرى ببصره مرحلة الخمسينات في سورية ، بل رأى ببصيرته « مرحلة الصراع الانساني » ككل ، بنتيجتها الحتمية . وبهذا كان عالمه القصصي أكثر صدقا من عوالم قصصية أخرى ـ سنراها فيما بعد ـ اقتصرت على رؤية مرحلة زمنية معينة ، « جزء من الحركة » ، فعممت هذا الجزء على الكل ، لهذا كان عالمها القصصي ، عالما كاذبا ، على الرغم من انه قد يبدو للنظرة الاولى واقعيا ، صادقا .

* * *

في محاولات سعيد حورانية ، للالتصاق بالقوة الثانية ، ومعانقة روحها ـ قوة الشعب ـ اضطر الكاتب ، سواء في فن القص عموما ، أو في اللغة القصصية ، التبسيط ، وللاقتراب ـ أحيانا ـ من اللهجة العامية . أما من حيث الشكل ، ككل ، فقد أدخل سعيد حورانية ـ وربما كان من أوائل من فعل هذا ـ تكنيكا قريبا من التكنيك السينمائي ، فقد استخدم سعيد حورانية ، وببراعة ، ما يسمى « المونتاج المتوازي » حيث يتوازى حدثان مترابطان ، ليقدما حدثا واحدا جامعا للحدثين ، يستخلص دلالة القصة ككل (« قصة قيامة العازر ») . كما أن سعيد حورانية استخدم أحيانا ، وبشكل واع و « ناضج » ، عملية الترميز ، حيث يجد الكاتب في رمز ما معادلا لوضع واقعي ـ كما يراه ـ ولكن الترميز عند سعيد حورانية لا ينحل الى مجرد علاقة ـ وجه شبه ـ بين المشبه والمشبه به ، بل أن قيمة عملية الترميز عند هذا الكاتب تكمن في أن الرمز يستخلص دلالة الواقع .

وبهذا يكــون الرمز معادلا لا للواقع ــ فوتوغرافيا ــ بل أن الرمز معادل لدلالة ومعنى وروح الواقع . وبهذا ليس الرمز مجرد عملية فنية شكلية ، بل هو عملية فكرية ، أي عملية عقائدية ــ سياسية بالضبط ، واذا كان لينين قد قــال ، عند قراءته قصة تشيخوف « العنبر رقــم ٦ » ، « هذه روسيا » ، فــان قــارىء « المهجع الرابع » لسعيد حورانية سوف يقول حتما : هذه بلادي .

الى جانب عملية الترميز في القصص ، قــدم سعيد حورانية قصصا تكمن قوتها في مباشرتها وشدة ملاصقتها للواقع ، حتى أن القــارىء لا يستطيع التمييز أحيانــا : هل الواقع فن ، أم الفن واقع ؟ هل مــا يقرأ هو قصة ذكية أم « عريضة استرحام » يرفعها فلاحو قرية مضطهدة ؟. ان ارتفــاع قيمة عملية الترميز وارتفاع قيمة عملية « ملاصقة الواقع بدون رمز » في عالم سعيد حورانية القصصي يثبت حقيقة أدبية وهي أن الشكل بذاته لا يعني دائمــا الكثير ، والقيمة انما هي للشيء ــ في ذاته ــ أي للمضمون الــذي يكون الشكل وعــاء لــه ، أي للفكر الانساني ــ العقائدي الــذي يستخدم شكلا مــا ، في جهة مــا . فقصة « عاد المدمن » مغرقة في الرمزية ، بينما قصة « عريضة استرحام » مغرقة في الواقعية . لكن القصتين ترتفعان معا الى أعلى ذروات الفن القصصي ، بل الى أعلى درجــات التكنيك المختلف وهما في الوقت نفسه تقفان موقفا فكريــا ــ ايديولــوجيا ــ واحدا لــم يتغير سواء في الرمزيــة أم الواقعية . ان هــذا يثبت حقيقة تنكر عــن سوء قصد وهي أن الواقعية موقف ايديولوجي ، وليست مجرد شكل أدبي من نتاج مرحلة معينة .

* * *

اذا كان العجيلي قــد استخدم ، بمقدرة وذكاء ، فن القصة القصيرة ، البرجوازي النشأة ، كسلاح في يد الطبقة البرجوازيــة ــ الكولونيالية من جهة ، وكتعبير عن سيطرة هذه الطبقة من جهة ثــانية ، فان سعيد حورانية يستخدم السلاح نفسه ، لكن بعد أن

وضع في يد الطبقة العاملة ، وضد الاستعمار والبرجوازية من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، فان سعيد حورانية يستخدم هذا الفن كبشارة بمستقبل الطبقة العاملة والوطن . وهكذا يستولي هذا الكاتب ، باسم العمال والفلاحين والمناضلين والفقراء والثوار ، على السلاح من ترسانة البرجوازية ، ليحارب هذه البرجوازية بسلاحها الذي أنتجته . ان سلاح البرجوازية يرتد الى صدرها عندما يوضع في يد الطبقة العاملة وحلفائها . وكما تقدم ، فان الولادة الطبقية لفن أدبي ما ، لا تعني اقتصار هذا الفن على الطبقة التي أنتجته في البداية ، فالفن الادبي ، كالآلة وكالسلاح ، ما أن يوجد ، وبغض النظر عمن أوجده ، حتى يصبح ملكا للبشرية جمعاء ، ملكا لمن يحسن استخدامه وتطويره .

... واذا كان العالم القصصي للعجيلي ، معادلا لسيطرة وبداية أفول الطبقة البرجوازية ـ الكولونيالية ، في الواقع ، فان العالم القصصي لسعيد حورانية انما هو معادل ، لنمو وبداية وعي الطبقة العاملة ، وبشارة بالمستقبل ... ولأن سعيد حورانية يقف مع حركة التاريخ ومع الواقع في حركته الشاملة ، ويستخلص دلالة وأبعاد هذه الحركة ، هذا الصراع الاجتماعي ـ الطبقي ، بل ويستخلص نتيجته الحتمية ، فان الايمان بالعمال والفلاحين والفقراء عامة ، انما هو معادل بل وضمانة النصر الحتمي للطبقة العاملة على مضطهديها . وقتها يتحقق « على الارض السلام ، وفي الناس المسرة »(*) .

* * *

الى جانب مجموعة كتّاب « درب الى القمة » كان هناك كاتب يعزف لحنا منفردا قريبا من لحن مجموعة الكتّاب هذه . فقد قدم

* ينبغي أن نلاحظ هنا أن سعيد حورانية انتهى بنهاية مرحلة الخمسينات ككاتب ولم يستطع كالعجيلي مثلا الوصول الى الستينات فالسعينات . لقد صمت أمام وضع اجتماعي ـ طبقي جديد في الستينات لم يستطع تمثله فنيا خلا بعض القصص التي لا تصل مستوى قصصه السابقة .

صميم الشريف مجموعتين قصصيتين (« أنين الارض » ـ ١٩٥٣ ، و « عندما يجوع الاطفال » ـ ١٩٦١) . في قصص صميم الشريف نرى أناسا ـ واقعيين ـ يدخلون القصص ربما للمرة الاولى كالعتالين ، والباعة المتجولين ، والمتسولين ، والعاهرات .. الخ ، لكن دون أن يتمكن صميم الشريف من الامساك بهم والنفاذ الى مأساتهم ، الى ظلم الوضع الذي أفرزهم . فصميم الشريف يكتفي برسم لوحات تصويرية لشخصية معينة دون ادراك علاقة هذه الشخصية بواقع اجتماعي معين ؛ يرسم صميم الشريف المظلومين بريشة شبه حيادية ، ودون أية حركة ، أي دون صراع . ولهذا فان صميم الشريف يبدو كمن يرسم جانبا واحدا من اللوحة . انه يرسم المظلوم دون الظالم ، لكن مأثرة صميم الشريف انه لم « يترفع » عن رسم شخصيات قد يترفع عنها الآخرون . ولهذه الاسباب ، السلبية والايجابية ، فقد كتب صميم الشريف قصصا ، لكنه لم يستطع ابداع عالم قصصي متكامل ، كما فعل عبدالسلام العجيلي ، أو سعيد حورانية ، في مرحلة الخمسينات .

٥ ـ نحو مرحلة جديدة

١ ـ عادل أبو شنب :

عالم لم يبن ...

يقول جلال فاروق الشريف في تقديمه لمجموعة عادل أبي شنب القصصية الاولى (« عالم ولكنه صغير » ـ ١٩٥٦) .

« غير أن هذه القصص ، وان كانت قد وفقت في تصوير الواقع المريض الذي يعانيه الفرد في مجتمعنا ووضعت يدها على البداية ، الا أنها ستظل تدور في حلقة مفرغة اذا توقفت عند هذه البداية ... » .

بعد ثلاث مجموعات قصصية تلت المجموعة القصصية الاولى (« زهرة استوائية في القطب » ـ ١٩٦١ ، « الثوار مروا ببيتنا » ـ ١٩٦٢ ، « أحلام ساعة الصفر » ـ ١٩٧٣) ظلّ عادل أبو شنب يدور في حلقة مفرغة ، هي الحلقة التي دخلها منذ مجموعته الاولى . ذلك ان هذا الكاتب لم يستطع خلال مجموعات قصصية أربع أن يبني عالما قصصيا متكاملا ، أي عالما ذا تخوم وقضايا محددة . فالقصة عنده تبدو أشبه بكاميرا تلتقط عشرات الصور ، دون الاحتفاء بالقيمة الدلالية أو الجمالية لهذه الصور . لا فرق في عدسة هذه الكاميرا سواء كان المشهد المصور تمثالا من الرخام أم تمثالا من كرتون على شكل تمثال الرخام . ومن هنا فان قصص عادل أبي شنب تبدو وكأنها صادرة عن كاتب يريد أن يكتب قصصا، لا أن يقول شيئا محددا ، وهذا ما يجعل هذه القصص تنسى

فور القراءة الاولى ، ودون الرغبة في العودة اليها . وربما يكون السبب في ذلك كامنا في عدم وجود فكرة ، قضية ، حادثة محورية، سواء في مجموع القصص أو في القصة الواحدة أحيانا . ان هذا الوضع يجعل القارىء يعامل القصة باللامبالاة نفسها التي يشعر هذا القارىء ان الكاتب قد كتب قصته بها . واذا كانت هذه القصص أشبه بخواطر تحوم حول أطراف أشياء متنوعة ، دون أن تستطيع التركز حول محور واحد ، فان القارىء معذور في عدم استخلاصه ما يثير الاهتمام . وربما من هنا نفهم لماذا لم يبال النقد كثيرا بهذا الكاتب على الرغم من أنه يكتب القصة منذ زمن طويل نسبيا .

ان عدم قدرة عادل أبي شنب على تحديد تخوم واضحة لعالم قصصي متكامل ، جعله يلجأ في مجموعته الاخيرة ، « أحلام ساعة الصفر » ، الى العالم الخارجي مباشرة ليستعين بعالم هذا الواقع على رسم حدود عالم قصصي يتحدد بهزيمة حزيران « ١٩٦٧ » ، لكن عادل أبا شنب وقع ، وهو يبني عالما مؤسسا على حزيران ، في السلبية المطلقة . ذلك ان قصص « أحلام ساعة الصفر » عن حزيران تلامس ظاهر الواقع ـ الهزيمة ولا تحاول الغوص الى الاعماق ، ترسم الواقع كما يبدو لعيني كاتبها وليس كما يجري . ومن هنا فان العالم الذي تحاول هذه القصص رسمه يبدو هشاً غير مقنع ، اشبه بندابة عابرة تندب لأنها سمعت الناس تقول : هناك جنازة .

من ناحية التقنية القصصية ، يبدو عادل أبو شنب مولعا بتقطيع القصة الى مقاطع ، لكن دون أية ضرورة مضمونية لذلك (ان التقطيع في القصة القصيرة ليس مسألة لعبة شكلية ، بل هو محاولة لحل مشكلة الزمن في القصة القصيرة) وربما يكون السبب في ذلك عائدا لعدم وجود فكرة فلسفية محددة عن الزمن عند الكاتب . ومن هنا ، فان تفتيت القصة وبعثرتها يبدو وكأنه ـ في هذه القصص ـ انعكاس لتبعثر « المعنى » في مضمون لم يتمركز حول فكرة أو قضية ثابتة ؛ ولهذا فان التقطيع ـ الذي كان عادل

أبو شنب سباقـا اليه ـ يبدو في هذه القصص ، وكأنه مجرد لعبة شكلية أدت الى تفتيت القصة ككل وبعثرتها وافقادها أحيانا تلك النفحة الشاعرية التي قاربها الكاتب في مجموعته الثانية « زهرة استوائية في القطب » .

ان هذا الرأي لا ينفي ان الكاتب قد قدم بعض القصص التي تخرج عن هذا الحكم العـام ، او أنه قـد قدم بعض الاضافـات التقنية الى القصة في سوريـة ، مثـل تفتيت الحـدث ـ اللغة الشاعرية والمبسطة . لكن حتى تلك الاضافـات ـ بالطبع فـي الاستخدام لا في الاكتشاف ـ لـم تستطع أن تكون أركانـا لعالم قصصي متكـامل . وربما يكـون السبب في ذلـك هو المـرحلة الاجتماعية التي ظهر فيها عـادل أبو شنب . فعدم القـدرة على تحديد تخوم واضحة لعالم قصصي قـد يكون نتيجة لمرحلة القلقلة الاجتماعية ـ اقتصاديا ، ثقافيا ، سياسيا ـ والتي عاشتها بلادنا في ظروف الانتقال من مرحلة الخمسينات الى مرحلة الستينات ، أي ظروف بداية مرحلة سيطرة البرجوازية الصغيرة بقلق أفكارها وتفتت بنائها وبعثرة اقتصادها وعـدم اتضاح رؤيتها آنذاك سواء لواقعها أو لمستقبلها .

٢ ـ نصرالدين البحرة :
عـالم لم يكتمل

في وقت قريب مـن زمن ظهور مجموعة أبي شنب الاولى ، ظهرت المجموعة القصصية الاولى لنصرالدين البحرة (« هل تدمع العيون » ـ ١٩٥٧) . ومثل صميم الشريف ، لكن باتقان وشمول أكثر ، يقـدم البحرة الواقع من منظور الناس الفقراء : أصحـاب الحوانيت الصغيرة ، المعلمين الابتدائيين ، باعة اليانصيب ، الاطفال الفقراء ... الخ .

تمتاز شخصيات البحرة القصصية في هذه المجموعة بكونها ، وعلى الرغم من فقرها وواقعها المـادي القاسي ، أنها ظلت مخلوقات

شريفة ، ذلك أن الفقر المادي لم يستطع اغراقها في مستنقع الفقر الروحي ؛ فبائعة اليانصيب عيوش ـ قصة : « لست طفلة » ، والبائع المتجول سعد ـ قصة : « البائع الصغير ينادي » ، كلاهما يرفضان النقود التي يعرض عليهما أخذها دون مقابل . انهما لا يأخذان نقودا الا مقابل ما يبيعان ـ يعملان ـ انهما بائعان وليسا شحاذين .

ميزة ثانية في شخصيات هذه المجموعة : انهم أناس محبون للسلام ، مقبلون على الحياة على الرغم من فقرهم . فأبو دياب الذي اكتوى بالحرب يوقع عرائض السلام ، والمعلم الفقير الخائب يتابع الحياة متفائلا بعد أن يتجاوز خيبته . وهكذا ، فالحياة تستمر على الرغم من الحرب ، والخيبة ، والفقر . وفي استمرار الحياة أمل بل وضمانة تغيرها وتحسنها .

من الناحية الفنية ، حاول نصرالدين البحرة أن يحل مشكلة لغة الحوار باللجوء الى اللهجة العامية ، الا أن البحرة تخلى عن هذا الحل وعاد الى الفصحى في مجموعته الثانية « أنشودة المروض الهرم » ـ ١٩٧٢ .

لم يكن هذا التغيير في الحوار هو التغير الوحيد والمهم ـ بعد طول المدة بين زمن صدور كل مجموعة ـ بل التغير المهم كان في أن نصرالدين البحرة فقد في مجموعته بشائر تلك الرؤية الواقعية ـ الاجتماعية ، أي ذلك العالم القصصي الذي أنبأت به المجموعة القصصية الاولى ، فلقد اختفى، تقريبا، من المجموعة الثانية أولئك الناس الشرفاء ، الفقراء ، الذين يتابعون الحياة الصعبة بإباء وأمل ، وحل مكان القصص الاولى قصص تعجز عن متابعة نسيج خيوط كان هذا الكاتب قد أمسك طرفها . فبدل الواقع الاجتماعي الحي في المجموعة الاولى ، يبدو الزمن الماضي ، وكأنه المسيطر في المجموعة الثانية . ان الماضي يلف هذه المجموعة كذكرى فردوس مفقود لن يستعاد ؛ ولهذا بدت رحلة البحرة من « الواقع » ، في المجموعة الاولى ، الى « الزمن » ، في المجموعة الثانية ، وكأنها رحلة من « العياني » الى « المجرد » ، من الواقع الى الماضي ، من الشباب الى الشيخوخة . ربما لهذا يكثر الاطفال في المجموعة

الاولى ، بينما يكثر الشيوخ في الثانية ـ ومن هنا فـان المجموعة الاولى تبـدو كأنشودة ، بينما تبـدو الثانية كمرثية . ان رحلة البحرة تلـك تشبه رحلة جورج سـالم فيما بعـد ـ مع تميز كل منهما ـ .

بدهي ان رحلة البحرة تلك من الواقع الى المـاضي ، مـن العياني الى المجـرد ، انمـا هي مشروطة ـ كقصص أبي شنب ـ بظروف التحولات الاجتماعية عبر الخمسينات والستينات . فاذا كانت المجموعة الاولى مكتوبة برؤية الخمسينات الواقعية ، فـان المجموعة الثانية قـد كتبت تحت ضغط رؤيـة الستينات التي سنفصل فيها فيما بعـد .

٣ ـ نحو الستينات :

اذا كـان عقـد الخمسينات قـد تميز بصراع بين الاقطـاع والبرجوازية الكبيرة ـ الكولونيالية ـ من نـاحية ، وبـين قوى البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين من جهة ثـانية ، فـان السمة العـامة لمرحلة الستينات ـ تحدد الستينات بالفترة ما بين ١٩٥٨ ـ ١٩٦٧ ـ هي سيطرة البرجوازية الصغيرة منفردة ، ومن ثـم بدء دورتهـا التاريخية المعروفـة ، أي عودتهـا الى أحضان البرجوازيـة الكولـونيالية ، وانفصالها عن قاعدتهـا البرجوازية الصغيرة ، بل وهبوط البرجوازية الصغيرة ـ كطبقة ـ الى القاع ، وتخليها عن دورها القيادي لفئة مهيمنة منها ، مـا تلبث أن تنفصل عنها ـ يراجع بهذا الخصوص كتاب مهدي عامل « في التناقض »(١) ـ الفصل السادس .

ان وصول البرجوازية الصغيرة الى المواقع التي ناوشتهـا ذات يوم ، ومن ثم تخليها حتى عن الشعارات التي رفعتها ذات يوم

(١) مهدي عامل : مقدمـات نظرية لـدراسة أثر الفكر الاشتراكي فـي حركة التحرر الوطني ـ الجزء الاول : في التناقض ـ دار الفـارابي ـ بيروت ١٩٧٣ .

بالاشتراك مع قوى أخرى (العمال والفلاحين) قد أدى الى وضع اجتماعي ـ نفسي بدت فيه النضالات الاجتماعية في الخمسينات وكأنها أدت الى لا شيء ، أو أقل مما كان منتظرا منها . ان هذه الحالة الاجتماعية ـ النفسية ، التي تشكل الخيبة واليأس أحد عناصرها الهامة ، سوف تنتج بدورها أدبا قصصيا ، وعوالم قصصية مختلفة عن قصص وعوالم الخمسينات بقدر اختلاف الوضع الاجتماعي للستينات عن الخمسينات . فالسمة الاجتماعية للستينات هي سيطرة البرجوازية الصغيرة ، وبجناحها الريفي الفلاحي ، مما أدى الى حركة اجتماعية ـ سكانية ديموغرافية ـ جديدة هي الهجرة من الريف الى المدينة ، وهذا أدى بدوره الى تزايد أعداد البروليتاريا الرثة نتيجة عجز البرجوازية الصغيرة واخفاقها في تحويل هذه الهجرة الى قطاعات انتاجية ، أي تحويلها الى بروليتاريا ، ومن هنا نقول أن نضال الخمسينات بدا وكأنه أخفق بالنسبة لكل من قام به ، سواء البرجوازية الصغيرة ، أو القوى الاخرى ، قوى العمال والفلاحين ، وفي جميع المجالات الاقتصادية والسياسية ـ تفكيك الوحدة ، العجز عن استيعاب الهجرة في مجالات انتاجية ، هيمنة الجناح الفلاحي من البرجوازية الصغيرة ، سقوط الطبقة البرجوازية الى القاع ـ اقتصاديا ـ بعد أن كانت « مستورة » معاشيا (من وجهة نظر هذا التحليل ، فان السبعينات التي تبدأ من عام ١٩٦٧ ـ هي استمرار للستينات) .

بدهي ان وضعاً كهذا ، آتيا بعد مرحلة نضال شاق وقاس ، امتد من النضال ضد الاستعمار، ثم الصهيونية ثم الرجعية العربية والمحلية ، سوف يؤدي في المجتمع والادب ـ وقد أدى فعلا ـ الى ما يشبه الخيبة واليأس ومن ثم شعور عدم الاهتمام بكل ما يحدث في الخارج . ان هذا الوضع هو الوضع المثالي لحصول حالة « النكوص » على الذات ، والانكفاء على النفس ، وتبعاً لذلك ، فان الادب القصصي ، بدوره ، سوف « ينكفىء على نفسه » . وبعد قيم الثبات عند العجيلي ، والصراع ضد العالم الخارجي عند سعيد حورانية ، فان قصص الستينات ، في غالبيتها ، سوف ترتد على نفسها ، وتخوض حربها ضد ذاتها . ومن هنا فقد برزت الى

الصدارة الاجتماعية والادبية حـالات الخوف الداخلي ، ورفض العالم الخارجي ، وحالات التشرد والعطالة واليأس ، ومطـاردة الشرطة والقلق والموت . وكلها زوايـا مختلفة لتمثل مرحلة صعبة مـا زلنا نعيشها .

ان الحساسية الادبية الجديدة ، حساسية الستينات ، قـد مهدت لها جهود أدبية ، تلمست الواقع بـاكرا ، وان لم تستطع الغوص فيه جيدا . ففي بعض المجموعـات القصصية التي صدرت في بداية الستينات تتلمس بدايـات الادب ، والرؤية القصصية العـامة التي سادت الستينات ، اننا نلاحظ بدايـات الحساسية الجديدة في مجموعـات مطاع صفدي ومحمد حيدر وياسين رفاعية وغيرهم ، الا أن الرؤية القصصية الشاملة لهذه المرحلة لم تكتمل الا عند ثلاثة هم : زكريـا تامر ، وليد اخلاصي ، جورج سـالم . وسنحاول تفصيل ذلـك فيما يأتي .

٦ ــ مرحلة جديدة

تميزت فترة الخمسينات ، سياسيا بتحالف بين البرجوازية الصغيرة ، وقوى العمال والفلاحين الفقراء ؛ الا أن هذا التحالف ما لبث أن انفرط بعد أن سيطرت البرجوازية الصغيرة على مقاليد الحكم . فمنذ أواخر الخمسينات بدأ الهجوم المضاد على بعض الفصائل الثورية ، ووضعت طلائعها في السجون وبالمقابل ، وفي الوقت نفسه تقريبا ، أغلقت رابطة الكتّاب العرب ، وبدأ الهجوم على الاتجاه الواقعي في الادب ، وعلى القصة الواقعية ، تحديدا . ان الهجوم على القصة الواقعية كان المعادل الادبي للهجوم الآخر في الحقل السياسي والعقائدي .

كانت الوحدة قد أزاحت التركيبة السياسية للاقطاع ، وفي أواخر عهدها أزاحت البرجوازية الكبيرة ــ التأميمات ــ ١٩٦١ ــ لكن الوحدة كانت قد اصطدمت باكرا بالفصائل الثورية ولهذا بدت البرجوازية الصغيرة آنذاك وكأنها قد تربعت في الفراغ ، فهي قد انفصلت عن تركيبة الاقطاع ــ البرجوازية الكبيرة ، وهي قد فكت حلفها مع القوى الثورية ، ولهذا وجدت البرجوازية الصغيرة نفسها في فراغ عقائدي . فهي غير قادرة على تبني قيم الطبقة العاملة وفلسفتها ؛ ومن هنا فان البرجوازية الصغيرة في محاولتها ردم هوتها العقائدية هذه وصلت الى ما يسميه جورج لوكاتش(١) « الطريق الثالث » في الفلسفة ، أي الوجودية . فليس أقدر من الوجودية على عكس « السديم الروحي والاخلاقي للعقل البرجوازي » . فعن طريق الوجودية ، فلسفيا ، سوف تتجاوز

---

(١) راجع : جورج لوكاش ــ ماركسية ام وجودية . المدخل ــ ترجمة جورج طرابيشي ــ دار اليقظة العربية ــ دمشق .

البرجوازية الصغيرة المثالية والمادية معا ، أي انها سوف تتجاوز الاقطاع ـ الرأسمالية ـ والاشتراكية معا . ان هذا الطريق الثالث للبرجوازية الصغيرة سوف يمنحها ثقة بتفردها وأهميتها ، وبالتالي سيزيد من تورم ذاتها الفردية والجماعية وسيوصل أفرادها الى درجة البطولة ، وأمتها الى درجة الشوفينية .

ان البرجوازية الصغيرة والمتربعة حديثا في مقاعد الحكم ، سوف تضخم ذاتها كتعويض عن فقرها الروحي والمادي من جهة ، وكتعبير عن طموحها من جهة ثانية . ومن هنا فان عملية من التأثير المتبادل سوف تفرض نفسها بين قطبين : الفرد البرجوازي الصغير ، وفهم طبقته للأمة : بين ذات البرجوازي الصغير المتورمة، وبين ذاته الشوفينية المتورمة كذلك ، وتلك سمة ستحملها مجموعة كبيرة من أدباء الستينات .

بدهي ان الطريق الثالث هذا ليس أكثر من طريق مؤد الى المثالية ، والمثالية فلسفيا ـ في عصرنا ـ ليست أكثر من التعبير الفلسفي عن الاقطاع والرأسمالية . ومن هنا فان الطريق الثالث ـ الوجودية ـ للبرجوازية الصغيرة لم يكن الا اشارة لمسيرة البرجوازية الصغيرة في طريق عودتها ـ ايديولوجيا ـ الى البرجوازية الكبيرة وذلك عبر تمايز فئة من هذه الطبقة ، وسقوط باقي الطبقة ككل الى مصاف البروليتاريا تقريبا ، وهذا ما نراه الآن .

افتتحت الحملة الادبية على الواقعية بدعوة مطاع صفدي الى « القصة الاشكالية » ، وقد قدم الصفدي مرافعته عبر مقدمة نظرية لمجموعة قصصية وعبر المجموعة نفسها « أشباح أبطال » .

« أشباح أبطال » :

في العالم القصصي الذي تقدمه مجموعة مطاع صفدي (« أشباح أبطال » ـ ١٩٥٩) ثمة ـ من الناحية المضمونية ـ محوران : الوجودية والقومية . واذا كان الدكتور حسام

الخطيب(٢) يرى في تجاوز هذين المحورين نوعا من « المزاوجة » فان الاقرب الى الصواب أن نعتبرهما وجهي عملية واحدة ، وانعكاسا، ايديولوجيا في مجالين متقاربين ـ الفلسفة والسياسة ـ لجوهر واحد هو البرجوازية الصغيرة ، ذلك أن تضخم الذات الفردية عند البرجوازي الصغير انما هو الوجه الآخر لتضخم « ذات الامة » ، كما تفهمها البرجوازية الصغيرة . وكما هو معروف ، فان « فيخته » (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) الذي كان أباً للقومية الالمانية كان كذلك أباً للوجودية الالمانية .

تكاد أكثر قصص « أشباح أبطال » أن تكون مصوغة بضمير المتكلم ، وغالبا ما يكون هذا المتكلم شخصية منفردة ، بذات متورمة ، متحمسة قوميا ، وضائعة ذاتيا . ومن هنا نفهم لماذا تكثر في قصص الصفدي العبارات السياسية والخطب الدعاوية التي لا تحسد عليها أية قصة قصيرة . وفي الوقت نفسه تكثر عبارات الموت واليأس والملل كما تكثر الحوارات والمماحكات الفلسفية الوجودية حتى مع الحبيبة . والطريف ان أحد الشخصيات القصصية التي تقدم على انها شخصية عامل [قصة : « مفتاح الاقفال »] لا تختلف في أسلوب حياتها وتفكيرها عن أي مثقف وجودي . من هنا ، كذلك ، نفهم لماذا تتكرر في القصص كلمات « مفاهيم » مثل : (البراءة ، الطهارة ، البكارة ، العذرية ، الخطيئة) وفي الوقت نفسه كلمات : (الموت ، التشرد ، الحرية ، القلق ... الخ) . انه البرجوازي الصغير (الشرقي) وقد قرأ سارتر حديثا .

كتبت هذه المجموعة كتطبيق لنظرية « لا يمكنها أن تنضوي تحت صنف أو مذهب يعدى به الفكر العربي من فكر آخر أوروبي له مبرراته الحضارية والاجتماعية »(٣) . وواضح ان مطاع صفدي كان يسقط أفكاره الخاصة على القصة العربية ككل ، لكن المقدمة

(٢) حسام الخطيب ـ سبيل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية ـ دمشق ـ ١٩٧٤ .

(٣) مقدمة مجموعة أشباح أبطال .

ــ النظرية ليست مهمة بقدر أهمية القصص ــ التطبيق ــ طالما ان مجال اهتمامنا هنا القصة القصيرة تحديدا وليس نظرياتها . فلقد قدمت قصص « أشباح أبطال » ، عالما قصصيا ، جديدا حقا ، يعكس ، وبصدق ، الفكر الوجودي ــ القومي ، أي ايديولوجية الطريق الثالث للبرجوازية الصغيرة ، فالشخصية القصصية عند مطاع صفدي لها بعدان : بعد الفردية المتضخمة وبُعد الشوفينية التي ترفض أي تأثير خارجي . وتكون المفارقة الهزلية حقا ، ان هذه الذات التي ترفض أي تأثير خارجي انما هي مسخ مشوه لذات مستوردة ــ ايديولوجية وأدبيا ــ ، من الادب الفرنسي الوجودي .

ان هذه المفارقة هي مما يجعلنا نعتبر « أشباح أبطال » انعكاسا صادقا للجو العام للبرجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك ، ولفئتها المثقفة خاصة ، ومن هنا يكون بدهيا أن تصاغ أكثر القصص بضمير المتكلم ، وأن تكثر الخطب الحماسية . ان البرجوازية الصغيرة تباهي بذاتها فرديا وشوفينيا ، لكن دون تحديد واضح لحدود شخصية تعرض ، بل يستعاض عن الشخصية المحددة المعالم ، وعن الحدث ، بمناخ نفسي عام . ومن هنا فان « القصة العربية » التي دعا (ونظر) اليها وحاول كتابتها مطاع صفدي لم تنتج في التطبيق العملي ــ القصصي سوى قصص عن مثقفين برجوازيين صغار يعكسون الوضع المتأرجح ــ لطبقتهم ــ بين الصعود والهبوط ؛ ولهذا يغطون الحقيقة الصعبة بمشكلات ان لم تكن وهمية فليست بذات أهمية . وبهذه المناسبة فلنسمع بماذا ينصح أحد شخصيات ــ القصة العربية ــ والتي لا تقبل أي تأثير خارجي ، صديقته :

« أتحبين القراءة ... وبهذه المناسبة ماذا ستختارين بعد الثقافة العامة ، أنصحك أن تدرسي لغة أجنبية ، الادب الفرنسي أو الانكليزي ، الادب الفرنسي خاصة ينسجم مع مزاجك ــ فما رأيك ... أنت سمعت بالفلسفة الوجودية ، بقصص سارتر وكامو ... انها تتحدث عن التشرد ، والتشرد العبقري الخاص بالفرد المتوحد ، لم يبق لانسان العصر مهرب ما » [قصة : « زاوية في

العالم »] . تأسيسا على ما تقدم ، يمكن اعتبار تمحور الشخصية القصصية عند الصفدي على « الذات القومية » والذات الضائعة ــ انعكاسا لوضع البرجوازية الصغيرة آنذاك وهي في مركز السيطرة لكنها كذلك في فراغ عقائدي .

ان مطاع صفدي يشابه عادل أبا شنب في « عدم التحديد والتمركز » بالنسبة للقصة ، لكن الصفدي يمتاز عن أبي شنب في أنه استطاع رسم مناخ نفسي لقصصه وشخصياته بصورة بات معها عدم التحديد مسوغا ضمن منظور الرؤية الفكرية لهذه القصص ، ان قلق شخصيات الصفدي مسوغ تماما ضمن حالتها الوجودية . يلاحظ عند الصفدي ، كذلك ، لغة وصفية انشائية ، وقاسية ، وهي لغة يمكن اعتبارها سلفا شرعيا للغة القصصية التي سيكتبها فيما بعد هاني الراهب وحيدر حيدر . وعلى كل فان « الوحيد »(٤) والعبقري المتفرد قريبان من بعضهما اقتراب اللغة ذاتها عند هؤلاء الكتّاب .

« عالم مسحور » !

دون مقدمات عقائدية ، أو محاولات في التنظير للقصة القصيرة ، ومثل طلقة ، هي الاولى والاخيرة ، يرسم محمد حيدر في مجموعته القصصية (« العالم المسحور » ــ ١٩٦٢) عالما ورؤية قصصية متميزين ، عمادهما القلق والتوتر النفسي . ولهذا ، فان بطل احدى القصص ــ « المتفرج » ــ يدخل ، مثل أي بطل وجودي يحترم فلسفته ، أحد المقاهي ليصطدم بالحاجز الذي يفصله عن الناس ، لنسمعه يفكر : « ... فالتفت نحوهم وبودي لو أقوم فأمسك بتلابيبهم وأحطم جماجمهم وأصفع تلك الوجوه المستطيلة ليعلموا أي انسان يقبع في كيان ذلك الذي يضحكون عليه ، ولكنني ألفيت عيونا مستديرة تحملق في بلاهة ، وعلى

(٤) الوحيد ، قصة لحيدر حيدر ، نشرت في الملحق الثقافي لجريدة الثورة ــ دمشق ــ السنة الاولى ــ العدد ٢٤ ــ تاريخ ٧٦/٨/١٩ .

أحداقها يرتسم فضول بليد . أدركت حينئذ انهم لن يفهموا شيئا مما سأقوله ، وان كلامي لن ينفذ الى رؤوسهم ... تلك الصناديق العقيمة الفارغة وانما سيترتب كل شيء في دهاليز آذانهم الطويلة .

أردت ان أفعل شيئا من هذا ولكنني أحجمت ، فقد تذكرت انني متفرج في الحياة لا ناقة لي في الامر ولا جمل .

خرجت من المقهى ، ولكنني لم أستطع أن أكافح شعوري بالذل والمهانة وعاودني حقدي القديم ... ذلك الحقد المريض ! فأخذت أخبط في الشوارع بحقد وقهر كنت أتسكع وحيدا .. ولا تعجبوا من ذلك ! فأنا انسان غريب عن العالم ، غريب عن كل ما فيه ! أتفرج من بعيد على الحياة ، وأسلط على الناس أضواء مختلفة تضخم حماقاتهم . دون أن أشارك الآخرين في شيء .

كنت أريد من أعماقي ان أكون انسانا اجتماعيا الى أبعد الحدود ، انسانا يحسن رد التحية ويتقن الرياء والمجاملة ، ويعرف مناسبات الزيارة ، وكيف يتكلمون مع انسان يرونه لأول مرة .

أدركت ذلك ولكنني أعلم بأنني لا أستطيع ، فأنا وطواط يعيش في قوقعة مظلمة ، مليئة بالشوك والدموع ، ويتفرج من ثقب صغير فيها على المهزلة التي يسمونها « الحياة » انها صنعة حزينة لا إنفعال فيها ولا مسؤولية .. صنعة قديمة تعود لعهد تكاد الذاكرة المتعبة لا تستقصي مداه .

ولكنني الآن ، وفي هذه اللحظة ، أستعيد كل شيء وأعرف الزمن الذي تكونت فيه » .

يكاد هذا النص أن يحقق كل الخصائص الفكرية والاسلوبية لمجموعة محمد حيدر « العالم المسحور » ولن يصعب على القارىء أن يتقصى أصول ومنابع الافكار الواردة ، فكتاب كولن ولسون ـ « اللامنتمي » ـ كان قد ترجم عام ١٩٥٨ ، وكان محمد حيدر قد كتب دراسة متحمسة عن الكتاب في مجلة « الثقافة » الدمشقية . لكن ليس من الصواب اعتبار محمد حيدر مجرد كاتب يردد صدى كتاب معين . وربما كان الاصح ان نسأل : لماذا ترجم الكتاب هذا ، ولقي مثل هذه الاستجابة ؟!

هنا نعود الى الحاجة ، الوهمية ، للطريق الثالث ـ في المجتمع والفلسفة معا ـ لدى البرجوازية الصغيرة . فهذه الطبقة كانت تبحث عن ايديولوجية جديدة تلبي طموحها « الثوري » ، في ازاحة تركيبة الاقطاع ـ البرجوازية الكبيرة، وتلبي في الوقت نفسه طموحها « الرجعي » لفك حلفها مع الطبقة العاملة والفلاحين الفقراء ، وباقي طلائع الفكر الثوري . ومن هنا يكون الشخص ـ القصصي ـ القابع في جحره ، ـ مثل بطل دوستويفسكي ـ والذي ينظر الى العالم من ثقب (مثل بطل باربوس) ، والغاضب النزق مثل أي « بطل » وجودي ، ليس مجرد شخصية مستعارة من الادب الاوروبي أو كتاب اللامنتمي تحديدا ، وان كانت تصرفاته الخارجية تدل على ذلك ؛ ان هذه الشخصية ، ضمن ظروف اجتماعية محددة ، تصبح تجسيدا للأزمة الروحية والايديولوجية لطبقة صاعدة تفتش في خضم الصراع الطبقي الايديولوجي عن موطىء قدم عقائدي ، وتكون المفارقة ان هذه الطبقة التي ترفع راية العروبة عاليا ، تستعير فلسفتها ومثالها الادبي من الغرب الامبريالي ..

كان مطاع صفدي قد أسبغ على عالمه القصصي الوجودي ، مسحة سياسية ، أما محمد حيدر فانه لم يفعل هذا بل اكتفى بعرض الازمة الروحية ـ العقائدية للبرجوازية الصغيرة ، دون الوقوع في مفارقة فكر الصفدي (أهداف عامة ـ شخصية فردية). ان محمد حيدر يحاول « رفع » القلقلة الاقتصادية والسياسية للبرجوازية الصغيرة الى مستوى القلق الكوني ـ الوجودي ـ . ان ما هو اجتماعي يتلبس زياً فلسفيا مجردا بعيدا عن الواقع ـ السياسة ـ ومن هنا فان العالم القصصي لمحمد حيدر ، وضمن اطاره هذا ، يبدو أكثر صدقا واقناعا من عالم مطاع صفدي أو من تلك العوالم التي ستحاول فيما بعد عقد مصالحة ما بين الوجودية والماركسية فتكون النتيجة فوضوية ليس الا .

من الناحية التقنية يقدم العالم القصصي لمحمد حيدر مناخا وجوديا ـ نفسيا متوترا ، مصوغا بضمير المتكلم ـ هذه الصيغة العزيزة على كل وجودي ـ . والشخصية القصصية في عالم حيدر

غالبا ما يقبض عليها في « الآن » ، أي في لحظة قلق متوتر وحاضر . ان القلق والتوتر النفسي يجب أن يسجلا في « الآن » والا تحولت اللحظة الآنية الى مجرد ذكرى باهتة ، فتفقد توترها . ومن هنا فان هذا العالم كله بدا وكأنه تسجيل للحظة زمنية واحدة هي اللحظة الحاضرة لمثقف برجوازي انفرد بنفسه في غرفة ضيقة يشرب ويدخن ويسجل مشاعره خلال هذه اللحظة ، بل ويحاول حل مشكلات الانسانية ومشكلاته الشخصية ، دفعة واحدة ، في هذه اللحظة . وبهذا فان هذه اللحظة ترتفع لتصبح رمزا دالا على « لحظة » اجتماعية ـ نفسية عامة ـ على وضع طبقي معين ، وذلك عندما نعرف أصول هذه الشخصية ، وأصول أفكارها .

تنتسب شخصيات محمد حيدر القصصية ـ وهي في جوهرها شخصية واحدة في لحظة واحدة ـ الى جيل جديد كان قد خرج أواخر الخمسينات من بيئته الريفية الفقيرة ثم تعلم و « توظّف » ورأى المدينة ، لكنه كان قد فقد « طفولته » البعيدة الفقيرة ، ولم يجد غناه ومطامحه ، كبرجوازية المدينة التي رآها مجددا . ولهذا فان هذه الشخصية ، في لحظتها تلك المعلقة ما بين الريف والمدينة ، الطفولة والرجولة ، الماضي والحاضر ، في تلك اللحظة المعلقة ضاعت هذه الشخصية الاجتماعية ، فضيعت معها الشخصية القصصية ، وهربت الشخصيتان ـ الاجتماعية والقصصية ـ الى السكر والتسكع ووقعت أسيرة وضع نفسي متوتر . فهذه الشخصية الاجتماعية ـ القصصية تدين جهل الناس وتخلفهم لكنها تدين العلم كذلك في مجتمع يحتاج العلم ؛ هذه الشخصية تهرب من الناس وتحن اليهم في الوقت نفسه ، تعشق الحياة وتحتقرها ، تعشق الموت والخلود ، تحن الى المدينة في الريف ، والى الريف في المدينة ، انها البرجوازية الصغيرة ترقص رقصتها المأساوية ـ الهزلية المكررة ما بين الحبلين الملتفين على عنقها . ان العالم القصصي لمحمد حيدر يعكس هذه اللحظة كمن يفاجىء رجلا ما ويصوره عاريا . ومن هنا أهمية محمد حيدر ، وأهمية مجموعته الوحيدة .

لم ير محمد حيدر أكثر من لحظة اجتماعية ـ نفسية

واحدة ، فكان من الصعب عليه أن يكتب أكثر من مجموعة ؛ ولهذا بدا هذا الكاتب وكأنه موهبة راحت ضحية للحظة اجتماعية ـ نفسية . ان هذه الموهبة القصصية لم تر الا السطح ، لم تر المجرى التحتي العميق ، حيث يجري التاريخ .

ان تركيز محمد حيدر على اللحظة الزمنية أكسب لغته سيولة الذاكرة وتلاعبها بالزمن ، أكسبها التدفق وأبعدها عن تلك الخطابية ـ الانشائية التي كتب بها مطاع صفدي . لكن محمد حيدر أدخل الى اللغة القصصية « لهجة اصطلاحية » قوامها القرف ، والتوتر ، والرفض . وهي « لهجة اصطلاحية » سوف تشيع فيما بعد .

يعلن مطاع صفدي ومحمد حيدر ، بالنسبة للقصة السورية ، بداية مرحلة « النكوص على الذات » والدخول في متاهات التجريد . فبدءاً منهما سوف ترتد الشخصيات القصصية الى ذاتها، وتخوض بدل الصراع الاجتماعي ، صراعا نفسيا ـ يعكس بدوره ، لكن دون وعي كامل ، صراعا اجتماعيا . بدءاً منهما سوف تبدأ الشخصيات القصصية في التحول الى رموز لقضايا ومشكلات فلسفية مجردة وليس شخصيات بشرية من لحم ودم ، بدءاً منهما سوف يرفض العالم الخارجي ، لكن باذعان ، أي لن يقاوم ، سوف يهاجم الماضي لكنه سيبقى في النفس ، سوف تهاجم المدينة لكن التسكع في شوارعها سيستمر ، بدءاً منهما سنرى البطل ، « البطل العبقري » ، الفرد الوحيد ، جالسا في المقهى ، يكظم غيظه ، أو يتسكع في الشوارع والبراري لاعناً الحياة والناس الذين لا يمكن أن يفهموه على الرغم من انه « يتعذب » من أجلهم .

* * *

بصوت ضعيف تقريبا ، وبلا ضجيج ، كان التيار الواقعي في القصة ما يزال يتابع دربه . فياسين رفاعية يرسم في مجموعته القصصية الاولى (« الحزن في كل مكان » ـ ١٩٦٠) عالما قصصيا جديدا ، ومتميزا عن الجو العام السائد آنذاك . انه عالم

قصصي عماده الاساسي بيئة مدنية عمالية ، بمشكلاتها الاقتصادية والنفسية . ان هذه البيئة منحت الشخصيات القصصية في عالم ياسين رفاعية تحديدا اجتماعيا واضحا . ان هذا التحديد الواقعي الاجتماعي للشخصية القصصية هو ما يجعل قصص رفاعية مختلفة عن الشخصيات القصصية الرائجة وقتها ، وهو ما يجعل شخصيات هذا الكاتب اكثر واقعية وحقيقية وصدقاً من الشخصيات الوجودية . ان شخصيات هذه المجموعة لا تتحدث عن مشكلات غيبية أو سياسية حماسة بل تتحدث عما تفقد ، عن حاجتها للحرية ، للخبز ـ والمجدرة ـ والحب .

كذلك ظهرت في هذه الفترة مجموعة ميلاد نجمة القصصية ، الوحيدة « الشريط الذي لا ينقطع » . ترسم هذه المجموعة ، بأسلوب غنائي ـ تصويري ، عالما ريفيا عذبا ، مما يجعل عالم ميلاد نجمة يقترب ، لكن بغنائية أكثر عذوبة ، من « المناديل البيض » لمواهب كيالي ، و « أخبار من البلد » لحسيب كيالي . ان الريف الفقير هو « مكان » عوالم هؤلاء الكتّاب الثلاثة . في هذه الفترة كذلك ظهرت مجموعتان قصصيتان لفارس زرزور .

في غمرة التيار الوجودي العام ، بدا كل من ياسين رفاعية وميلاد نجمة وفارس زرزور كمن يسبح عكس التيار ولهذا فان صوتهما لم يسمع كما سمعت الاصوات الاخرى .

٧ ـ زكريا تامر

« ... أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة ... لست دون جوان لا أملك سيارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء ... جبهتي لم تلمس مرة سجادة مسجد ... لست بطل ملاكمة أو مصارعة ... صورتي لا يعرفها قراء الصحف والمجلات ... اشتغل ثماني ساعات ... أتعب ... أبتلع الطعام بسرعة عجيبة ... أدخن سجائر طاتلي سرت غليظة ... أجلس في مقهى ... أشترك بحماس في مناقشات عقيمة ... أقامر بمبالغ ضئيلة ... أضحك ببلاهة ... أغازل فتيات ... أشتم الله ... أصادق مومسات ... أروي بحزن حكاية حبي ذات الختام الحزين ... أسمع سمفونيات سيبيلوس ... اقرأ كتابا ... أتسكع في طرقات لولبية ... أتجرع بنهم خمورا رديئة ، الليل بدونها كآبة مفجعة ... انتهى . (مجموعة « صهيل الجواد الابيض » قصة : « صهيل ... ») .

١ ـ صهيل الجواد الابيض :

يكاد النص المتقدم أن يلخص الشخصية القصصية التي تطغى على مجموعة زكريا تامر الاولى ، (« صهيل الجواد الابيض » ـ ١٩٦٠) . ففي هذه المجموعة ثمة انسان ما ، عاطل عن العمل ، ليس له علاقة تواصل بمن حوله ، بل هو في حالة اختلاف دائم مع من وما يحيط به ، ولهذا يحاول الهرب من الواقع الخارجي الى عالم يبنيه بنفسه ، قد تكون عناصر هذا العالم يومية وعادية ، لكنها باجتماعها لدى هذا المخلوق تؤلف

عالما شديد الخصوصية والذاتية ، وحين لا يكفي هذا العالم المؤلف من الاشياء الحياتية فان هذا « المخلوق » ، يلجأ الى الهلوسة والحلم ، لكن هذا كله لا يفيد ؛ اذ أن الشخصية الاجتماعية والقصصية معا ، تعودان لتصطدما بالواقع ، ان عدم امكانية الانفلات الحقيقي من الواقع ، والعيش خارجه ، مع وجود الرغبة في ذلك ، يؤدي الى توتر دائم وخصام مستمر مع الواقع الخارجي ، يأخذ شكل تجاذب بين طرفين هما : الذات والموضوع ، الفرد والمجتمع . ولما كانت مثل هذه الذات غير قادرة على ادراك علاقتها بالموضوع ، بالمجتمع ، فان علاقة التنافر ، التوتر ، تشتد ، وتبرز الشخصية القصصية في حالة انكفاء على نفسها ، ونكوص عن العالم الخارجي الى العالم الداخلي ، والى الاحلام . ومن الطريف ان هذه الشخصية القصصية ، عند زكريا تامر ، انما تبحث عن الخبز والجنس والحرية ، لكنها في الوقت نفسه تريد الحصول على هذه الحاجات دون علاقة اجتماعية ، انها تريد استقطاب العالم ـ المجتمع في ذاتها ، لا الانصهار في العالم ـ المجتمع .

ان هذه الحالة عند الشخصية القصصية أدت الى عالم قصصي مغلق ، ذي هموم كبيرة لكنها محصورة ضمن بوتقة جد ضيقة ، فالهموم الاجتماعية تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد هم فردي ، لا علاقة له بالآخرين وحاجاتهم ومشكلاتهم .

من ناحية التكنيك القصصي ، أدت هذه الفردية ، المنكفئة على نفسها ، الى صوغ غالبية قصص هذه المجموعة عبر ضمير المتكلم ، وكما هو معروف ، فان صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون ـ غالبا ـ معادلا لاسقاط الذات على الموضوع ، أي النظر الى الموضوع ، ليس كما هو وانما من وجهة نظر الذات فقط . واذا كان لذلك محاذيره ، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة وهي ان تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات ، يفتح الباب واسعا أمام المخيلة ، لتقدم العالم كما تراه . ان ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية التي ترى في العصفور طفلا مذبوح العنق . ان هذه اللغة الشعرية هي احدى اضافات زكريا تامر

الى تاريخ القصة القصيرة في سوريـا .

لا تختلف الشخصية القصصية لدى زكريـا تامر ــ في هذه المجموعة وفيما سيأتي ــ في جوهرها ، عن الشخصيات القصصية السائدة في فترة ولادتها ، وان كانت أكمل فهي تشابه شخصيات مطاع صفدي ومحمد حيدر ، من حيث فرديتها ، وانكفائها على نفسها ، ورفضها للعالم الخارجي . لكنها تختلف في أمرين هامين : أولهما ان الشخصية القصصية هي المركز في عالم زكريـا تامر . ان زكريـا تامر يختلف في هذا عن القصة السورية كلها قبله ، بدءا من عبدالسلام العجيلي ، مرورا بسعيد حورانية وانتهـاء بمحمد حيدر . لقد أسقط زكريـا تامر الحادثة من مركز القصة القصيرة ووضع مكانها الشخصية ، ولـم يفعل مثل عادل أبي شنب ، الذي أسقط الحادثة ولـم يستعض عنها بأي شـيء ؛ والامر الثاني هو الرؤية العبثية ، العدمية ، والشاعرية لهذه الشخصية . ان هذه الشخصية ، في محاولتها الانسحاب من صراع العالم الخـارجي ، ومن الفقر ، تصل الى حـد الرغبة في النوم الابدي أو الموت . ان التوتر بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، ينتهي لـدى هذه الشخصية القصصية بالخروج من المعركة ، والتقوقع ضمن الذات ، ينتهي برفض المعركة . لكن المشكلة ان المعركة مستمرة في الواقع . ولهذا يكـون رفضها مجرد رفض وهمي ، وربما لهذا ، يستمر زكريـا في الكتابة ليصل الى المجموعة الثانية .

٢ ــ ربيع في الرمـاد :

ينتقل زكريـا تامر في مجموعته الثانية (« ربيع في الرماد » ــ ١٩٦٣) من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب ، من الانـا الى الهو ، أي من الذات الى الموضوع . ومع انتقاله التقني هذا ، فانه ينتقل انتقالا مضمونيا مرافقا . فالذات الفردية تغيب ــ ظاهريا ــ لتحل محلها الذات الموضوعية ، وقصص الشخصية الفردية تحل مكانها قصص رمزية عن مشكلات اجتماعية وأوضاع سياسية (ان قصة « الجريمة » ــ مثلا ــ ادانة رمزية من وجهة نظر الكـاتب لنظام

الوحـدة) .

ان هذا الانتقال الظـاهري ـ ولأنـه ظاهري ـ لـم يمنح المجموعة الثانية رؤية اجتماعية تستطيع تجـاوز الرؤية الفردية ـ الذاتية ـ في المجموعة الاولى . كما أن هذا الانتقال لـم يمنح الشخصية القصصية صفـات ايجـابية . فـالسلبية مـا تزال مسيطرة ، (باستثناء قصة واحدة هي : « ربيع في الرماد »)(١)، والشخصية القصصية تدان وتعـذب ، دون أن تكون مـذنبة ، وأحيانـا بتهمة ملفقة . ومع هذا تستسلم الشخصية دون رغبة او قـدرة على المقاومة . واذا كانت الشخصية القصصية تهرب ، في المجموعة الاولى ، الى عوالم من الخيال والوهم ، فانها ، في هذه المجموعة ، تستسلم للظلم الذي تتعرض له وتموت بطريقة بشعة دون مقاومة . ان مشاهد التعذيب والقتل ، بطرق مبتكرة ، تدخل قصص زكريـا تامر بدءاً من هذه المجموعة . ولهذا يمكن القول ان زكريـا تامر غيَّر وطوَّر أداته في مجموعته الثانية ، لكن دون أن يغير من طبيعة شخصيته القصصية ، ومن موقفها الاجتماعي . فهذه الشخصية مـا تزال سلبية غير قـادرة على الدخول في عراك مع العالم الخارجي الذي تتوهم انه مـا وجد الا ليسحقها . ومـن هنا فان الكاتب يتابع تركيزه حول محور هـذه الشخصية ويبدأ برفعها من مستوى الواقع الاجتمـاعي الى مستوى الرمـز ، ان المداول الحقيقي لهذه الشخصية ولصراعها ، سوف يتكشف جليا في « الرعـد » .

٣ ـ الرعـد :

في المجموعة الثالثة (« الرعـد » ـ ١٩٧٠) ينتقل الكـاتب انتقالا مهماً آخر . فمشاهد التعذيب والقتل التي وضع بذورها في المجموعة الثانية ، سوف تكـون المركز في الرعـد ، وسوف

(١) يرى محمود عبدالواحد السلب حتى في هذه القصة ـ ملحق جريـدة الثورة الثقافي .

يتحدد طرفا عملية التعذيب والقتل بين حدين هما : الشخصية السلبية التي رأيناها في المجموعتين السابقتين ؛ ثم الشرطة ، والآخرون عموما .

شخصية الشرطي هي الجديد ، وهي الانتقال المهم في « الرعد » وفي عالم زكريا تامر القصصي عموما . فهذه الشخصية ذات وجود واقعي ـ موضوعي لكنها في العالم القصصي لهذا الكاتب تكتسب أبعادا جديدة ، شبه أسطورية ، وشبه فلسفية . فهي ، من ناحية ، تطوير للقوة المقابلة والمعادية للفرد ، تلك القوة التي رأيناها سابقا . ومن هنا تبدو وجهاً من وجوه الموضوع ـ الواقع الخارجي ، الذي تدخل الذات الفردية في عراك ضده . ضمن هذا السياق التطوري في عالم زكريا تامر القصصي يمكن اعتبار الشرطي رمزاً للموضوع ، للعالم الخارجي ، للمجتمع . لكن نظرا للوجود الواقعي للشرطي في المجتمع ، ونظراً الظرف الاجتماعي الذي كتب فيه زكريا تامر قصصه ، برزت امكانية تفسير الشرطي على انه رمز للنظام السائد سياسيا ، والمعادي للانسان . ان شخصية الشرطي في هذه المجموعة تقف على حدي التفسيرين هذين ، وتقبل كليهما ، مع العلم ان هذين التفسيرين لا يتناقضان بل يكملان بعضهما . ذلك انه أمر طبيعي ، بالنسبة للكاتب ، أن يأخذ واقعا موضوعيا ، ويرفعه الى درجة الرمز الفلسفي ، أي أن يخلق عالما رمزيا معتمدا في عناصره الاولى على عناصر الواقع الموضوعي ، الخارجي ، وذلك هو ما فعله كافكا بالضبط ، وذلك هو عالم زكريا تامر عموما . انه الواقع مرفوعا الى سماء الاسطورة ، انه المعقول وقد نسج منه اللامعقول . ان هذا المزج الفني ما بين الشرطي الواقعي والشرطي الاسطوري ، الرمزي ، وهذا الانتقال من الواقع الى الاسطورة ـ الرمز ، ومن الرمز الى لواقع ، عبر عنه فنياً بالانتقال من اليقظة الى الحلم الى الموت ، ومن الحدث ، الذي يبدو واقعيا ، الى دلالته التعبيرية ، ومن الحدث ـ النثر ، الى التعبير ـ الشعر .

لكن ، ومع ذلك ، يبقى السؤال الاساسي قائما ، من هو هذا الشرطي ؟! هل هو الشرطي العادي أم هو الشرطي الرمزي ؟!

هل هو ذلك الانسان العادي أم هو ذلك الرمز لنظام سياسي معين ، أم هو رمز لقوة أبدية معادية للفرد ؟! ان « سفر تكوين » زكريا تامر يجعلنا أميل الى تفسير الشرطي تفسيرا ميتافيزيقيا ، اي كما يقدمه الكاتب . لنقرأ :

« في اليوم الاول خلق الجوع
في اليوم الثاني خلقت الموسيقى
في اليوم الثالث خلقت الكتب والقطط
في اليوم الرابع خلقت السجائر
في اليوم الخامس خلقت المقاهي
في اليوم السادس خلق الغضب
في اليوم السابع خلقت العصافير وأعشاشها المخبأة في الاشجار

وفي اليوم الثامن خلق المحققون فانحدروا توا الى المدن وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية » ـ « الرعد » ـ قصة : « الذي أحرق السفن » .

اذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام ، وفي اليوم السابع استراح ، كما في سفر التكوين(٢) ، فان عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها ، في اليوم الثامن ، أي خارج حدود الاسبوع ، تأتي قوة مفارقة ـ خارج مقياس الزمن الاسبوعي ـ لتعتقل العالم . ان هذه القيود موجودة مع وجود العالم وهي ضد العالم . وهكذا نصل الى الراي الفلسفي المعروف حول جوهرية الشر وأزليته وربما انتصاره .

ان ما تقدم يجعل المرء يميل الى تفسير شخصية الشرطي لا على انها ممثلة لنظام سياسي ، أو وضع اجتماعي معين ، بل باعتبارها رمزا لقوة حالّة في هذا الوجود ، لشر أزلي ، قوة معادية للفرد ، قد تكون المجتمع نفسه ، والتمردات القليلة ضد هذه القوة ـ الكونية ـ الاجتماعية ـ القانونية ـ مصيرها الموت كما في قصص « عباد الله والشرطي وخضراء » . ضمن هذا المنظور تفهم

---

(٢) الكتاب المقدس ـ سفر التكوين ـ الاصحاح الثاني .

قصة مثل « النابالم النابالم » حيث العداء يكون بين أحمد وصاحب البناية رمزا للعداء بين الفرد والمجموع . اذ أن صاحب البناية يتكلم باسم الجميع ويطرد صديقه أحمد ، ولهذا فان أحمد يتمنى لا تدمير صاحب البناية بل تدمير المجتمع كله ، لا بعلاقاته ، بل بوجوده(٣) .

ان عالم زكريا تامر يقدم معادلا أدبيا رمزيا لوضع اجتماعي معين ، لكنه ، برفعه الوضع التاريخي المحدد الى درجة المطلق ، انما يسلب عالمه القصصي ما كان قد منحه اياه من روعة . فاذا كان العالم القصصي لزكريا تامر يصف الظلم وصفا صادقا رائعا ، فانه يقول كذلك ، ان الظلم مستمر الى الابد . لقد انفلتت قصص زكريا تامر من اسار الواقع المرير ، لكنها انطلقت في اتجاه أكثر مرارة ، لقد وصل الكاتب الى الرغبة في تدمير الحياة ككل كما في قصة « الرعد » بالذات . واذا كان عالم زكريا تامر قائما على الشخصية المظلومة الفقيرة ، فانه يضيف رأيه في أن هذا الظلم سوف يستمر طالما الحياة مستمرة ، لذلك لا منجاة الا في الوهم أو الخيال أو الموت . ومن هنا يبدو عالم زكريا تامر القصصي أشبه بصورة فوتوغرافية لمنظر بائس ، وليس شبيها بفيلم متحرك انه يقدم معادلا لوضع اجتماعي معين ، لكنه يخطىء اذ يقول : هذه هي الحياة ، كانت وستظل هكذا . ان استحضار الشخصيات التاريخية ومحاكمتها وتعذيبها ، في قصص زكريا تامر ، انما يعني أن العذاب مستمر أبديا . هكذا تستمر الحياة في عالم زكريا تامر : الفقراء يجوعون ، والاغنياء يشبعون ، والشرطة تقبض على الناس ، ولا خلاص ، الا الخلاص الموهوم خارج الواقع . انها رؤية عبثية ، رؤية صادقة بقدر ما تصف وضعا اجتماعيا معينا ؛ خاطئة بقدر ما تتعامى عن الحركة التاريخية — الاجتماعية ، انها رؤية نتيجتها العملية الوحيدة تسويغ الظلم الواقع ، واكسابه صفة القانون الكوني . وبهذا تكتمل الدورة

---

(٣) في مستوى ثان لقراءة هذه القصة يمكن فهمها على انها ادانة للاخلاق الاجتماعية المتخلفة .

الفنية لعالم زكريا تامر ، ويعود هذا العالم القصصي الى حضن الطبقة التي انتجته ، وان بدا ظاهريا انه يحاربها . فهذا العالم القصصي العاكس لسيطرة البرجوازية الصغيرة ، انما يدور في فلكها ، لكن بطريقة يبدو فيها وكأنه ينفلت خارجها ، وتلك مقدرة زكريا تامر الفنية . لكن تلك مأساته كذلك .

من « صهيل الجواد الابيض » الى « الرعد » توضحت معالم الشخصية القصصية ، لدى زكريا تامر وتوضحت حدود عالمها المغلق ، انها شخصية فردية تخوض حربا ضد المجتمع ككل . ولما كان النصر في مثل هذه الحرب مستحيلا وهذه الشخصية القصصية تعرف ذلك ، فانها تنكفىء على نفسها ، وتلجأ الى الاحلام والهلوسات ، بل الى الرغبة في الموت ؛ الموت الفردي ، وموت العالم . ان شخصية زكريا تامر القصصية في « الصهيل » ، هي نفسها شخصيته في « الرعد » وعالمه القصصي ـ جوهريا ـ هو ذات العالم لكنه عبر الرحلة القصصية ازداد وضوحا ولذلك ازداد عبثية وازداد سوداوية ، في واقع اجتماعي ، وأحداث اجتماعية تساعد على انتشار مثل هذه الرؤية ، اذا ما نظر اليها على انها أوضاع وأحداث حددت مصير المجتمع العربي والانسانية نهائيا ، ان مجموعة « الرعد » من أكثر الرؤى سوداوية لمرحلة ما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ لكن هذه الرؤية تقدم على أساس انها رؤية عامة ، رؤية للوجود .

٤ ـ دمشق الحرائق :

تضم مجموعة « دمشق الحرائق » ١٩٧٣ قصصا تعود الى أعوام متباعدة منذ أواسط الستينات الى أوائل السبعينات ، ومن هنا فان أهمية هذه المجموعة تكمن في أنها تقدم في كتاب واحد مجمل الخطوات التي سار عليها الكاتب في رحلته القصصية ، وتسهم في توضيح جوانب عالمه القصصي ، كما انها تسهم كذلك ، في اضافة بعض « اللمسات الاخيرة » على هذا العالم الذي تعتبر « الرعد » جلاءه الواضح . فنهائيا تتوضح في « دمشق الحرائق »

الفكرة ، القضية المركزية في عالم زكريا تامر القصصي ، وهي : الفرد وحيدا ضد المجتمع ، مسحوقا من المجتمع ، الفرد الاليف الطيب الباحث عن الحب والخبز والحرية ، مسحوقا بأقدام المجتمع الشرير ، هذا المجتمع الممثل بالشرطة والناس العاديين . لنأخذ مثلا على ذلك قصص : « البستان » و « الشجرة الخضراء » و « موت الياسمين » و « الخراف » ... وغيرها .

تعليق عام :

من عناصر العالم الواقعي ، يبني زكريا تامر عالما غير واقعي ، وغير معقول ، عالما يمكن اعتباره معادلا فنيا لوجهة نظر الكاتب الفلسفية ـ الاجتماعية حول العالم الواقعي والمجتمع . فالعلاقات في هذا العالم القصصي هي علاقات التعذيب والقتل والاحلام واليأس البشري . وحدا هذه العلاقات هما : الفرد والمجتمع ، الفرد مقابل المجتمع . ان هذه العلاقات بلا معقولية الصورة التي عرضت بها تكوّن صورة معادية للعالم الواقعي كما يفهمه الكاتب ، أي انها تمثل رؤية الكاتب الخاصة للحياة والمجتمع . فالعبثية في هذا العالم القصصي انما هي وجهة نظر ورؤية للحياة الاجتماعية والانسانية ، على أساس انها ـ الحياة ـ عبث ولا معقول(*) ، ومن هنا ، وضمن هذه الرؤية العبثية اللامعقولية ، يبدو الفرد ضحية في عالم شرير وقاس . ولهذا فان الفرد في سفر تكوين جديد تقدمه قصة « أقبل اليوم السابع » ـ (« دمشق الحرائق ») يدمر نفسه تماما مثلما يدمر نفسه في قصة « رجل غاضب » كرمز لتدمير الحياة . واذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح كما في التوراة ، فان الغراب في هذه القصة (« أقبل اليوم السابع ») « حطّ على غصن أخضر من أغصان شجرة النارنج المزروعة في البيت » . وهكذا ، ما ان اكتمل

(*) سبق أن أوضحنا ان مصدر رؤية زكريا تامر هذه قساوة الواقع الذي أنتج هذه القصص .

الوجود حتى دخل الشر في صلبه ، في اكتماله . ففي اليوم السابع يبدأ العالم ، وفي اليوم السابع يبدأ الشر كذلك .

ان زكريا تامر ينجح نجاحا باهرا عندما يصور الواقع الاجتماعي المؤلم الراهن . لكنه يخفق عندما يستخلص الدلالة الفلسفية لهذا الواقع الذي صوره . وربما يكون السبب في ذلك انه لا يصور الا الواقع الاجتماعي ـ النفسي للذات البرجوازية الصغيرة في مرحلة سيطرتها ، وفراغها العقائدي في الوقت نفسه . ان زكريا تامر يصور الواقع جيدا لكنه يبقى ضمن اساره ؛ انه يعكس الواقع ولا يمثله ، يعكس كمرآة ما هو آني ، لكنه يخطىء اذ يعتبر ان الآني دائم ، وان ما يراه الآن هو الوجود مذ وجد والى أن ينتهي ، ربما بقنابل ذرية يلقيها فرد نزق من يديه . انه يعكس الحاضر وقد تجمد ، ولا يتمثل الحركة التاريخية بجريانها . ان الشخصية القصصية ، في عالم زكريا القصصي ، وحيدة في فراغ كوني وليست عضوا في جماعة ، ولهذا يسيطر الجمود في هذا العالم القصصي وتنعدم الحركة ، ينعدم الصراع الدرامي ، صراع الانسان مع الواقع في سبيل بناء عالم أفضل .

أزاء هذا الميل للتجريد ، وأزاء هذا الهرب من الواقع الى عوالم أخرى ، وأزاء هذه اللغة الشاعرية ، كان طبيعيا أن يتوجه زكريا تامر الى عالم الاطفال(*) . فبعد أن كان زكريا تامر يكتب عن الاطفال في مجموعاته السابقة (« الرعد » ، « دمشق الحرائق ») بدأ أخيرا يكتب للاطفال . وربما يجد زكريا تامر في عالم الاطفال راحة له من العالم الواقعي ، عالم الكبار ، بقساوته وتعقيداته ، بحاضره ومستقبله ، بفقره وأمله .

كتب محمود أمين العالم عن « عالم هربرت ماركيوز » قائلا(٥) : « انه حلم يقظة لبرجوازي صغير يعاني الحرمان في

* صدرت لزكريا تامر مجموعتا قصص للاطفال :
ـ لماذا سكت النهر ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٣ .
ـ قالت الوردة للسنونو ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٧ .

(٥) محمود أمين العالم ـ ماركيوز او فلسفة الطريق المسدود ـ ص١٦٣ . دار الاداب ـ بيروت ١٩٧٢ .

مجتمع قمعي دميم » . ان هذا الوصف لعالم ماركيوز الفلسفي ينطبق كذلـك على العالم القصصي لزكريا تامر(*) .

* صدر لزكريـا تامر عـام ١٩٧٨ مجموعة قصصية جديدة هي « النمور في اليوم العـاشر » ـ بيروت ـ دار الاداب ، وفيها يتابع تاصيل رؤيته مع اضافة جديدة تتبدى في « السخرية السوداء » من واقع يزداد قساوة .

٨ ــ وليد اخلاصي

١ ــ « قصص » :

مثل مجموعة زكريا تامر الاولى (« صهيل الجواد الابيض » ــ ١٩٦٠) كانت مجموعة وليد اخلاصي الاولى (« قصص » ــ ١٩٦٣) صوتا جديدا وأصيلا في القصة السورية القصيرة . واذا كانت « الصهيل » تقدم « مخلوقا » محروما ونزقا يتسكع في الشوارع ، فان « قصص » تقدم حالة الانكفاء على الذات ــ لهذا المخلوق ــ وقد تجللت بالحزن الشاعري وأسى اليأس المطلق . ان الحالة المعروضة في « قصص » هي حالة عالم مغلق ، ضمن جدران أربعة ، معبأ بالاسى ، عبر لغة شاعرية ، هادئة ، لا ارتفاع في صوتها ولا صراخ ــ قصص : « بعد الظهر الميت » ، « شتاء النقمة » ، « لوحة زيتية على الرف » ... الخ .

ان هذه المحاصرة للشخصية القصصية ضمن مكان مغلق ــ غرفة ــ مقهى ــ حديقة مسورة ــ ... الخ ــ انما هي وجه آخر ــ تقني ــ لانغلاق الذات على نفسها ، ومحاصرتها ضمن عالم داخلي ــ نفسي ــ مفصول عن العالم الخارجي . ومن هنا فان محاولات الاتصال بالآخرين تكون مخفقة ، وتبقى الشخصية القصصية داخل قوقعتها ــ غرفتها ــ ذاتها ــ تجتر أحزانها ويأسها . ففي المرة الوحيدة التي خرجت فيها هذه الشخصية من غرفتها الى مصيف ، ــ صلنفة ــ [ان هذا التحديد لاسم المصيف هنا يعني تحديد الواقع الخارجي] أضيبت بخيبة الامل ، فالقمر الذي انتظر حتى الفجر لم يظهر !

ان هذا التقوقع على الذات ، ضمن غرفة محدودة ، يجعل

الشخصية القصصية تبدو ، وكأنها أسيرة ذنب ، أو عجز مـا ، يجعلانها تتوارى عن عيون الناس ، وتعجز عن الاتصال بهم . لكن هـذا التقوقع يؤدي الـى نتيجة طبيعية ـ سواء في الـواقع ، أو القصص ـ الى نتيجة معروفة انها الهلوسـات والكوابيس وأحـلام اليقظة ، وهذا مـا سيبدو بشكل أوضح في المجموعـات القصصية التالية .

٢ ـ « الطين » :

من بين جدران أربعة في « قصص » تنتقل شخصية وليـد اخلاصي القصصية في (« الطين » ـ ١٩٧١) الى عالم يبدو أرحب ، لكنه في الحقيقة هو نفسه ؛ ذلك العـالم المحاصر ، والمفصول عن الطبيعة والعالم كما في قصـة « الطين » ، وكأنها تقول بذلك انها لم ولن تتخلص من سجنها الابدي . ان الطين لا يحيط بهذه الشخصية فقط بل يحيط بالمدينة كلها ، أي بالعالم كله ، وبعبارة أخرى ، فان الوجود الانساني كله غائص في الطين ، (الطين رمز فلسفي قديم لسـجن الروح الانسـانية) .

ضمن هذا السجن الطيني ، يبدو طبيعيا أن ـ تغرق ـ هذه الشخصية « الغارقة » في الطين أو في مقهى (قصة « ٢ سم مـن الملل ») في أحـلام يقظة دائمة ، حيث تجري داخل مخيلة هذه الشخصية (التي تراقب ذاتها من ذاتها) ، حوادث هي في التحليل الاخير تعبير عن العجز عن المشاركة في الحوادث الواقعية .

ضمن سياق هذا الفهم ، يبدو طبيعيا أن يسير رجل فـي الشارع ، وراء رجل آخر ، متمنيا ـ الاتصال ـ به ، ثـم لا يفلح (قصة : « الوجه والقفا ») . ان هذا أدى الى تحول الشخصيات القصصية ، وبالتالي الاجتماعية ، الى بيادق على رقعة شطرنج ، كل بيدق محصور داخل مربعه ـ ذاته ـ (قصة : « أربعة أبطـال للشطرنج ») .

في مجموعـة « الطين » يفقـد وليد اخلاصي تلـك اللغة الشاعرية . ان هذا ـ كان انعكاسـا لتحرك هذه الشخصية ـ لكن

ضمن سجنها ـ ومحاولتها السير من حالتها الى حـالة العـالم ككل . ان هذا ـ التحرك ـ سوف يجعل عـالم هذه الشخصية يهتز ، ليفقد بذلـك حزنه الشاعري ـ الى الابد : وليحل مكـان الهدوء القلق والكوابيس فالخروج الى ـ العالم ـ لكن ضمن سجن الذات ، سيظهر هذا العالم ككابوس لا معقول . ان ضغط الواقع الخارجي سوف يتحول الى ضغط ـ في ـ الذات .

٣ ـ « الدهشة في العيون القاسية » :

منذ « تراب الغربـاء » القصة الاولى في (« الدهشة فـي العيون القاسية » ـ ١٩٧٢) ، يدخل وليد اخلاصي عالم الكوابيس والمداخلة مـا بين المسرح والواقع ـ الوهم والحقيقة ـ حتى أن ـ المسرحية ـ تمتد الى الواقع ، ليصبح هذا الواقع نوعـا مـن المسرح ، عبر كابوس يقـدم بتقنية تكـاد تبدو واقعية . ومـن هنا يبدو طبيعيا ان يكون قـائد السيارة ، ـ البولمان ـ في القصة الثانية « مجنون الجمهورية الملونة » مجنونـا : ان هذا العـالم المسرحي يقوده مجنون . وهكذا تكمل القصة الثانية الاولى لتأتي القصة الثالثة ، وتغلق الدائرة . فـاذا كان العـالم مسرحية ، هزلية يقودها ـ يخرجها ـ مجنون ، فأمر طبيعي أن تكون الحياة نقطة ـ من الحياة الى الموت ، وأمر طبيعي كذلـك ألا يوجد مخرج من هذه الدائرة ـ الحياة ، وأن يظل الانسان ماشيا « بمحـاذاة الحدود المرسومة عـادة على الخرائط والتي بدت لي وكأنهـا لعبة الصراط المستقيم الوحيد الممكن لي أن ألعبها » . (قصة : « لعبة الخطوط الوهمية ») .

ان هذه الرؤية الكـابوسية ـ العبثية ، سوف تؤدي الى تضييق حلقة الحصـار ، فمـن الجـدران الاربعة التي تحـاصر الشخصية ، الى الذات نفسها وقد حوصرت ضمن نفسها . هكذا تنتقل الحـالة والشخصية القصصية . ان الحـالة الجديـدة ـ الحصار داخل النفس ـ سوف تؤدي الى استرسـال أطول ، وأكثر غرابة في كوابيس ورؤى مفزعة . فالذات المنكفئة على نفسها،

تنسج مـا تشاء من تهاويل وأحـلام يقظة بائسة دون رقابة العالم الخارجي ، مع أن هذه الكوابيس ناشئة عن العالم الخارجي ، عن ـ العلاقة ـ غير الصحيحة بهذا العالم ، أي انها ناشئة عن ضغط العالم الخارجي من جهة ، وعن عـدم القدرة على فهم هذا العالم ، من جهة ثانية . ان الشخصية تعكس ـ في ذاتها ـ العالم الخارجي، ولا تتمثله ، والكابوس يصبح صورة للوجـود ، بكامله ، وقـد انضغط في الذهن .

ان هـذه الحـالة الجديـدة ، سوف تجعل أكثر قصص « الدهشة في العيون القـاسية » مجرد أحـلام يقظة لشخصية عصابية فقدت القـدرة على الخروج مـن حـالتها والتوجه نحو الخارج ، كما أن هذه الحالة سوف توصل بعض القصص الى حـد الغرابة المفتعلة .

مـن هـذه الحـالة ، يعبر وليد اخـلاصي الـى مجموعته (« التقرير » ـ ١٩٧٣) وقـد اكتملت محـاصرة الـذات ضمن قوقعتها . ولهذا ، فـان محاولة التعبير عن « الهم الاجتماعي » في « التقرير » وضمن الرؤية القصصية المعروضة سابقا ، ستبدو واقفة في مفصل حرج ، في مفـارقة هي الاستحالة بعينها .

٤ ـ « التقرير » :

في قصص « التقرير » يحـاول الكابوس أن يجـد مسوغه الاجتماعي ، اي أن يجـد مسوغه ومسببه في الواقع الخـارجي ، فسوق « المدينة » المعروف في حلب ، بعلاقاته التجارية والدينية ، هو الاطار الذي يعرض من خلاله الكابوس ، كما في قصة « أحـلام المسيح » . لكن هذا الاطـار الاجتماعي للكابوس لـم يستطع أن يخفي واقعة ان هذا الكابوس هو انعكاس ـ مجرد انعكاس ـ للاطار الاجتماعي في ذات انقسمت ـ فصام ـ على نفسها (بفعل هـذا الواقع) . ان الكـابوس مـا يزال يقـدم ، لكن ضمن المعطيات السابقة نفسهـا ، على الرغم من انه يحـاول التقـدم خطوة الى الامام ؛ يحاول الخروج من قوقعة الذات ، ظاهريـا . فمكونـات

الكابوس في قصص « التقرير » اثنتان : سلطة غير مسوغة ، وغير مفهومة ، تعتقل وتعذب فردا غير مذنب ــ هنا نعود الى كافكا والى زكريا تامر ــ لكن ذلك كله انما يجري في أحلام يقظة الشخصية ، وليس في واقعها القصصي الخارجي . ان الكابوس يصبح في « التقرير » ممارسة ، وربما انتقادا للواقع ، لكن في الذهن ، أي انه يصبح مجرد انعكاس ، وتقديما للواقع ، لكن من زاوية ذات منفصمة ، تحس الواقع لكن لا تعيه ، ذات منغلقة على نفسها ضمن حلقتين ، حلقة الجدران الاربعة ، وحلقتها هي . ومن هنا ، فان الموقف الاجتماعي يتلبس لدى الكاتب ملابس اللامعقول والعبث موحيا بوهمية وعبث الحياة كلها ، وعبث أي فعل اجتماعي كما في « قضية الشيخ الواحدي » حيث لم يستفد الشيخ الواحدي من دروسه لزميله السجين الا أن شبّهه هذا السجين بالتيس .

ان عرض الواقع الخارجي ، بصورته القبيحة ، لكن ضمن الذات ، أي دون فعل خارجي ، انما يعادل « الانتقام المكمود » من واقع خارجي قوي لا تستطيع هذه الذات معارضته أو المشاركة فيه . انها معارضة صامتة ، لكنها ليست مقاومة ؛ انه انسحاب من الواقع على الرغم من أنه يبدو على شكل انتقاد ، لكن المصالحة تعود وتعقد مع هذا الواقع ، « المرفوض » ، عندما يعمم هذا الواقع على الوجود الانساني ككل . فليس الواقع سيئا فقط ، بل الوجود الانساني ــ ككل ــ هو السيء وبهذا ما عاد الكابوس ــ في هذا العالم القصصي ــ واقعا خارجيا، ان الكابوس هو « واقع » ، حالة وجودية ، كونية مطلقة ، وليست الشخصية القصصية هي وحدها التي ترتدي كفنها في قصة « الحكاية المختصرة لصاحب الثوب الابيض » ، بل ان جميع الناس يرتدون أكفانهم(*) ، وان كانوا لا يلاحظون ذلك ، كما يقول لنا صاحب الثوب الابيض في هذه القصة .

---

* واضح أن ذلك يعني انهم موتى .

ان وليد اخلاصي يحاول في « التقرير » ـ ولعلها أهم مجموعاته بعد « قصص » ـ عقد مصالحة بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع في أدبه ، فتكون النتيجة ان الحياة الاجتماعية ـ بضغوطها التي لا تنكر ـ تقدَّم لنا من وجهة نظر ذات منغلقة على نفسها لا من وجهة نظر ذات مشاركة في هذه الحياة . ولذلك فان كابوس هذه الذات المنغلقة ضمن قوقعتها، يسحب على الحياة الاجتماعية، وعلى الكون ، ليبدو كابوس الذات صورة مصغرة ، وجزءا من الكابوس الكوني . لكن هذا الفهم ليس أكثر من اسقاط للذات على الموضوع ، أي فهم المجتمع من وجهة نظر الذات ـ هذه الذات المنغلقة ـ القلقة ، ان لم نقل المريضة ، بدل فهم الذات في علاقتها بالموضوع ، وفهم الفرد في علاقته بالمجتمع ، وفهم المجتمع في علاقته بالتاريخ ، وتلك ليست أول مرة تعزل فيها اللحظة الاجتماعية عن مجراها التاريخي ، أو يعزل الفرد في غرفة بعيدا عن « الشارع » .

ان تقنية « الكابوس » عند هذا الكاتب ليست شكلا فقط ، انها الموضوع والمضمون ذاتهما .

* * *

بقيت مجموعتان لم نشر اليهما وهما : (« دماء في الصبح الاغبر » ـ ١٩٦٨ و « زمن الهجرات القصيرة » ـ ١٩٧١)(*) . عن الثانية ، يجد المرء من الافضل ألا يتعرض لها لأنها صادرة عن رغبة في « ركوب الموجة » وليس عن الالتزام أو الفهم للمضمون والمعنى التاريخي للمقاومة الفلسطينية التي تدعي المجموعة انها تكرس نفسها لها . كما أن « دماء في الصبح الاغبر » هي تجميع لقصص متفرقة تمتد زمنيا منذ أواسط الخمسينات وحتى « التقرير » . والتفسير الاقرب للصواب لهذه المجموعة ان بعضها

(*) صدر للكاتب مجموعة جديدة عام ١٩٧١ هي « موت الحلزون » منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق .

من بقايا الخمسينات وبعضها الآخر ناتج عن تأثر آني بما حدث عام ١٩٦٧ ، لقد كان تأثرا آنيا وهشاً لدرجة انه لم يغير شيئا من الرؤية الاساسية ومن مضمون العالم القصصي لوليد اخلاصي .

* * *

تعليق عام :

ان تقديم الواقع على شكل كابوس يوحي بلا معقولية العالم ولا جدواه ، انما هي تقنية كافكاوية معروفة استخدمها بنجاح زكريا تامر ، وبنجاح أقل يستخدمها وليد اخلاصي . فتلك الموازاة والتداخل ما بين الواقع والكابوس وما بين الوهم والحقيقة ، وذلك الحلول للكابوس في الواقع ، كما في التقنية القصصية لوليد اخلاصي ، انما هو تعبير عن وجهة النظر التي مؤداها ، ان الواقع وهم ، وبالتالي فالحقيقة ليست في الواقع ، في الموضوع ، بل في الذات التي تتوهم . أن ضغط اللحظة التاريخية يتحول في هذه الحالة الى كابوس وجودي ، كوني .

وبعبارة ثانية ، فان الواقع الراهن يسحب على الواقع التاريخي الانساني في حركته الدائبة ، لتظهر اللحظة التاريخية ، والمرحلة الاجتماعية بمظهر المطلق ، وتلك – كما هو معروف – رؤية البرجوازية الصغيرة التي لا ترى أبعد من « واقعها » أبعد من مرحلتها التاريخية . وكما أن البرجوازي الصغير يرى مرحلته التاريخية معادلة للوجود الكوني الانساني ، فان هذا الوجود الكوني الانساني ينضغط لدى هذا الكاتب في قوقعة ضيقة هي مرحلة محددة ، في ذهن محدود .

ان التاريخ يلغى لحساب المرحلة الراهنة ، والمجتمع يلغى لحساب الفرد ، وكل شيء يبدو وقد تجمد عند وضع تاريخي محدد ، لا يدرك في مجرى التاريخ العام والعميق .

* * *

يكتب خلدون الشمعة في مقدمته لمجموعة « الدهشة في العيون القاسية » :

« قد يقال : هذا تشاؤم ظلامي ـ عن قصص وليد اخلاصي ـ ولكن هل هو كذلك حقا ؟ هل للثورة العربية في هذه المرحلة من موطىء قدم آخر خارج مدار مواجهة الذات ؟!. هل ثمة رحلة أشد ضراوة وعذابا من مغامرة العقل في الجنون ؟.. » .

... والحقيقة انه يوجد فارق كبير ، بل تضاد ، ما بين مواجهة الذات ، وما بين الانكفاء على الذات ، وهو ما يمثله وليد اخلاصي لكن ليس بالنسبة للثورة العربية ، بل بالنسبة لطبقة معينة في المجتمع العربي ، هي البرجوازية الصغيرة . ان مواجهة الذات تعني الخروج منها ، ومواجهتها في الواقع ، لا الانكفاء عليها ، والتقوقع في شرنقتها ، وهو ما يقدمه العالم القصصي لوليد اخلاصي .

٩ ـ جورج سالم

« ليست الحكمة هي التفكير في الموت
انما الحكمة هي : التفكير في الحياة » .

سبينوزا

يروى ان الروائي الانكليزي سومرست موم قال مرة : « ان الكاتب لا يكتب الا قصة واحدة ، والباقي تكرار لهذه القصة بطرق مختلفة » .

يبدو ان هذا القول ينطبق على القصصي السوري جورج سالم (١٩٣٣ ـ ١٩٧٦) . فمنذ القصة الاولى ـ « النظرة الاخيرة » ـ في مجموعته الاولى (« فقراء الناس » ـ ١٩٦٤) يجابه جورج سالم القارىء بموضوع ـ مضمون ، سوف يكون الوحيد في عالم جورج سالم القصصي . ذلك ان غالبية قصص هذا الكتاب تدور حول موضوع ، حادث الموت ، معبرة بذلك عن رؤية فلسفية يشكل الموت محورها الاساسي .

تحت التأثير السياسي لمرحلة الخمسينات ، ومثلما يحدث لأي كاتب في بداية الطريق آنذاك تلبس الموت عند جورج سالم قناعا مستعارا من الخمسينات ألا وهو « القناع الاجتماعي » . فالجوهر الميتافيزيقي [لدى الكاتب] للموت ، وكما سينجلي هذا الجوهر فيما بعد ، بدا وكأنه في مجموعة جورج سالم الاولى ـ موت الفقراء ـ يتلبس لبوسا اجتماعيا . الا أن هذا النظر الى الحياة من « زاوية الموت » حتى ولو كان موت الفقراء ، أدى الى تقديم شخصيات ضعيفة الثقة بالناس وبنفسها بل أن هذه الشخصيات لا تقدم ـ قصصيا ـ الا في حالات ضعفها [المعلم

الذي يرى فتاة يهواها ترقص مع أحد طلابه كما في قصة : « الحب اليائس مثلا »] . وكما هو معروف فـان محـاصرة الشخصية القصصية في زاوية معينة ، أو التقاط الزمن عبر لحظة معزولـة عن مجراه العام ، انما هي « تقنية » تهـدف الى مضمون محسوم مسبقا لـدى الكاتب . فاذا كان جورج سالم لا يقـدم الشخصية القصصية الا في لحظـة سلبٍ ، ولا يقـدم الزمن الا فـي لحظة « موت » ، فان هذه التقنية تكون معـادلة لرؤية « مضمون » عمادهـا اليأس والسواد والعـدم ، وتلـك هي الدائرة الكـاملة الاغلاق ، والتي تعرض على سطحها رؤية جورج سـالم ، وعـالمه القصصي .

ان أســاس الرؤية هذا جعل « موت الفقراء » لا يستمر طويلا ، بل انكشف القناع الفقير عن تمثال الموت البازلتي الصلد ، ليظهر هذا التمثال بكل عريه ، وبكل حقيقته ، فحقيقته في عريه هذا . فالكاتب يبتعد عن مرحلة الخمسينات ، والوضع الاجتماعي في الستينات ملائـم وأرضيته الاجتمـاعية وتياراته الفكريـة ـ وجودية ـ مناسبة لرؤية تدفع مشكلة الموت الى الصدارة ، بدل المشكلة الاجتماعية .

❋ ❋ ❋

« مع أن س ... لـم يكن يحب السفر أو يرغب فيه ، فقد وجـد نفسه ذات يوم ، دون أن يدري كيف حـدث ذلك ، جالسا في احدى عربـات قطار يسير مسرعا مخلفا في الجو سحبا مـن الدخان الاسود » ـ (قصة « القطار » ـ مجموعة « الرحيل » ـ ١٩٧٠) .

ان تحليلا متأنيا لهذا المقطع ، بعد الاحـاطة الشاملة بالعـالم القصصي لجورج سالم ، سوف يكشف خصائص كل مـن المضمون والتقنية لدى هذا الكاتب . فالشخصية س. هي مطلق الانسان ، وجورج سـالم ، بعد مجموعته الاولى ، لن يسمي أية شخصية ، أي انه لن يعينها ويحصرها ضمن أي تحديـد حتى تحديد الاسم .

لكن بما انه لا يوجد انسان (مطلق انسان) فان س. في حقيقته انسان اجتماعي هو زيد أو عمرو ... والتجريد يعني محو الخلاف بين زيد وعمرو ، فزيد هو عمرو ولا يهم في شيء ان كان زيد سجينا، وعمرو يتنزه على شاطىء البحر .

ان س. يجد نفسه مسافرا ، دون رغبة ، أي أن الانسان موجود في هذه الحياة ، أو بعبارة وجودية « مقذوف » . ان س. ، وهو ، كما قدمنا ، رمز للانسان المطلق ، موجود على الرغم من ارادته .

ان هذين الحدين : الانسان ، السفر ، سوف ينقلان التقنية القصصية من تقنية محاصرة الشخصية لحظة الموت ، الى تقنية أكثر شمولية هي محاصرة « الموت » ضمن بناء رمزي متكامل . فالرمز في قصص جورج سالم يحل محل الواقع ـ محل الحدث ـ والتحديد العياني يذهب ليأتي مكانه المطلق . ولهذا يختفي الشيخ وأبو أحمد والمعلم نعوم ويصبحون جميعا س. أو ضمير غائب أو متكلم أو مخاطب . كما أن المشكلة ما عادت مشكلة الفقير ، أو مشكلة زيد أو عمرو ، بل أصبحت مسألة فكرية مجردة . ومن هنا فان الشخصيات والاحداث تستحيل الى قضايا ، وتكون النتيجة ان هذا الرمز المجرد ، وهذا الانسان المطلق ، بمحاولتهما الانطباق على كل واحد ، فانهما لا ينطبقان على أحد . وبذلك ضاعت حدود الشخصية القصصية ، فضيعت معها الشخصية الاجتماعية ، وصارت القضية قضية مجردة فقط .

يستمر س. في سفره هذا ، لتستمر القصص في حركتها ضمن مستويين ، هما المستويان الفلسفيان اللذان يتحرك ضمنهما فكر الكاتب :

١ ــ مستوى القصة كما تحدث ، أي كما تقص .

٢ ــ مستوى الرمز (الدلالة ــ القصد) الذي تريد القصة أن تومىء اليه .

في قصص جورج سالم ، يتغير المستوى الاول باستمرار ، [حكايات س.] وهو هنا ، الموت . وكما أن الحياة ، في الفهم المثالي ــ الديني طبقتان :

١ ـ عرض ظـاهر ، متغير (عند جورج سـالم مستوى القص الاول) .

٢ ـ جوهر أبدي حق (عند جورج سـالم مستوى الدلالة الثاني) .

هكذا عالم جورج سـالم القصصي ، ظاهر وباطن ، ظاهر : فيه الناس يذهبون الى المقـاهي والصحارى والبحار ويـأكلون ويشربون ويسعون في مناكبها ـ لكن هذا كله عرض زائل ، وباطن : هو الجوهر الحقيقي ، يقف صلباً خلف تلـك المظـاهر الزائلة . وهكذا فالموت وحـده الحقيقي . ومن هنا فان كل القصص تنتهي نهـاية مشابهة لهذه النهايـات :

« تلاشت وتلاشى معها » (الرحيل) .

« وأغفى س. » (في الطريق الى الصحراء) .

« واستعد معهم للرحيل » (في السيرك) .

* * *

في مجموعة « الرحيل » اكتملت رؤية جورج سالم وتقنيته الفنية ، وانغلقت دائرة عالمه القصصي ، اذ أمضى بقية حياته يضيء بعض الزوايا في هذه الدائرة ، عازفا لحنا منفردا عبر كل التنويعات الممكنة لهذا اللحن ، ومن جملتها العودة الى الاحـداث الواقعية في القصة ، لكن بعـد تجريدها . فثمة ، في (مجموعـة « حوار الصم » ـ ١٩٧٣) مثلا ، شخصيات واقعية من جهة مـا يعرض لها من حوادث يومية ، لكن هذه الاحداث تُستشرف عبر بعـد مجرد ـ ضمن مستويي القص اللذين أشرنـا اليهما سابقا ـ وهذا البعد الرمزي المجرد هو المقصود . وبعبارة ثـانية ، فان المطلق ، والذي هو الموت ، يعود الى الواقع محـاولا أن يتعين ويتحدد ، لكن ليسلب هذا الواقع عينيته وتحديده بل وحيويته ، ان العيني ـ الواقع ـ يرفع الى درجة ـ المطلق ، والموت لم يعد فكرة موازية للواقع ، أو واقفة عند خط النهاية ، بل أن الموت صار محـايثا للواقع وحـالا في نسيجه ، ان الواقع يصبح موتـا ، والموت يصبح

هو الواقع ، والحياة تصبح « سفينة حولها الامواج تتدافع والزبد يتطاير ، ويعلو حتى ليكاد يغمرها غمرا بثوب أبيض أشبه بالكفن » ـ قصة « حوار الصم » ـ و « أشبه بالكفن » تعني الكفن بلا تشبيه(*) .

ان حلول الموت في العالم يصبح معادلا ـ في الفهم الديني ـ للخطيئة الاولى الحالّة في هذا العالم . يقول بولس الرسول :

« بواسطة انسان نفذت الخطيئة الى العالم ، وعن طريق الخطيئة نفذ الموت .. وهكذا نفذ الموت في جميع الناس » .

كان أول كتاب نشره جورج سالم هو رواية اسمها « في المنفى » ـ ١٩٦٢(١) . في هذه الرواية يقدم الكاتب رؤية « رواية » معاصرة عن قصة المسيح ، تنتهي بالصلب أي بالموت . ان هذه الرواية تشكل مفتاح عالم جورج سالم القصصي . فالحياة تصبح المسيح مصلوبا ، والخشبة هي هذا الوجود الواقعي العياني ـ الاجتماعي . ان الانسان مصلوب على خشبة وجوده ، ولا نزول عن هذه الخشبة الا الى القبر ، وهكذا ينهل جورج سالم ، بعد ان غض طرفه عن الواقع ، من كل مصادر الثقافة السوداء ، ابتداء من فكرة الخطيئة الاولى مرورا بشعر الزهاد المسلمين وأشعار أبي العلاء (لكن بعد أن يسقط من أبي العلاء حيوية تشككه وديناميكية قلقه) . كذلك ظهر أثر التراث العربي واضحا في لغة جورج سالم ، في صياغة الجملة لديه ، وفي طرائق البلاغة والبيان .

* * *

اذا كان الموت نهاية كل شيء فان الحياة تغدو عبثا ويصل الانسان الى أن : « كل شيء ككل شيء ، وان كل شيء في النهاية كلا شيء » . هذه هي النتيجة التي أملت عليه أن يبحث عن مكان

(*) لنتذكر وليد اخلاصي كذلك ، فالناس ـ الحياة ـ موتى عنده كذلك .

(١) جورج سالم : في المنفى ـ منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٦٢ .

بعيد ينأى فيه عن البشر وعالمهم (قصة « القوقعة » ـ مجموعة « حكاية الظمأ القديم » ـ ١٩٧٦) .

ان هذه الرؤية العبثية ، وما يترتب عليها من انسحاب « فك الارتباط » مع الواقع ، هي المسيطرة على مجموعة « حكاية الظمأ القديم » كلها . فطبيعي ، بعد ذلك ، أن تكون الحياة كابوسا طالما أن الموت لما يأت بعد ، وطبيعي كذلك ان تسيطر تقنية الكابوس على هذه المجموعة .

* * *

في حوار شخصي (حزيران ١٩٦٧) طرح جورج سالم « المحبة » طريقا للخلاص . ان هذا الطرح تبدو بداياته في مجموعة الكاتب الاخيرة (« عزف منفرد على الناي » ـ ١٩٧٦) . لكن المحبة ، كالموت ، فكرة مجردة . واذا كان الموت يثير اشكالا كبيرا ، فان المحبة في مجتمع طبقي ، وفي انسانية ينهكها الظلم والاستغلال تثير اشكالا أكبر . كما أن المحبة ليست خلاصا نهائيا ، بل هي نوم ، وربما تخدير ، بانتظار ساعة القضاء الحاسمة ، ساعة الموت . وفي كل الاحوال فان جورج سالم لا يقدم الموت كاشكال قابل للمعالجة والحل ، بل يقدمه كقدر نافذ . ومن هنا ينتفي الصراع ، وينتفي البعد الدرامي ـ الدراما صراع ـ في عالم جورج سالم القصصي ، ليبدو هذا العالم القصصي أشبه ببحيرة راكدة ، أو بمقبرة .

تعليق عام :

اذا كان زكريا تامر ينطلق من شخصية فردية نزقة ، معمما وضعها ؛ واذا كان وليد اخلاصي ينطلق من حالة يائسة منكفئة على نفسها ، ومعمما وضعها ؛ فان جورج سالم ينطلق من فكرة جزئية عن الواقع ثم يعمم هذه الفكرة على الواقع ـ

الوجود . ينطلق جورج ســالم من الموت ، محاولا تحديد مكانه ـ مكانته في الوجود ، وتكون النتيجة عنده ان الموت ليس خيطـا في نسيج الواقع ، بل الموت هو النسيج كاملا . ان الموت موجود ، لكن ليست هذه هي القضية التي يدافع عنها جورج ســالم ، انه يدافع عن قضية مختلفة تماما ، يدافع عن أن : الوجود هو الموت ، أو بصياغة أخرى : الموت هو الوجود . واذا كانت قضية « الموت موجود » تدفعنا للكفاح ضد هذا الموت بمختلف أبعاده مـن ظلم واستغلال وعـدم ، فان قضية جورج سالم « الوجود موت » تعلن الحكم المسبق على كل حركة وعلى كل نضال وعلى كل مقـاومة للموت بمختلف أبعاده من ظلم واستغلال وعـدم . ان اعلان اليأس والموت في مجتمع طبقي ، أو في انسانية «يميتها» الظلم والاستغلال، انما هو طريق آخر لمحاولة ايقاف الحركة الانسانية ـ الاجتماعية عند الراهن ، عند البؤس الراهن ، كما ان ابراز مشكلة الموت في الصدارة تعتبر حـالة أخرى من حالات التمركز حول الذات ، واعتبار المشكلة الفردية أي موت الفرد هي مشكلة الانسانية ، فالفرد يموت ، لكنه مستمر بغيره ، الحياة مستمرة .

ان جورج ســالم كشخص ، قـد لا يكون داعيا لديمومـة الظلم والاستغلال ، لكن تلك هي النتيجة التي توصلنا اليها فكرته الوحيدة .

ان علاقة عالم جورج ســالم بالواقع علاقـة رمزيـة ذات طابع « ديني » . فالحوادث في عالمه القصصي انما هي تجسيد لفكرة الموت ، تماما مثلما يجسد المسيح فكرة الالوهية ، ومن هنا فـان الحوادث في قصص هذا الكاتب ليست « فعلا » ، لكنهـا عرض ـ ظاهر ـ طارىء وزائل ، تحته يختفي الجوهر الثابت ، الوجود الحق ، الموت . بهذا تقترب هذه القصص مـن الشعيرة الدينية . فكما هو معروف ، ليس المقصود ، أو ليس المعني في الشعيرة الدينية ، هو الحركات ـ الافعال ـ التي تؤدى ، بل ان المقصود هو مـا يكمن خلف هذه الحركات ، مـا ترمز اليه هذه الحركات والطقوس من ـ معنى ـ لا علاقة مباشرة له بهذه الحركات كما تؤدى .

لا يخرج جورج سالم عن اطار الفكر السائد في الستينات ، بل هو يوصل هذا الفكر والذي هو بدوره انعكاس ، ووجه ، لسيطرة طبقة معينة ، الى منتهاه المنطقي ، ولنقل التاريخي . انه يوصل الطبقة السائدة وفكرها الى الطريق المسدودة ، واذا كان عبدالسلام العجيلي قد قنّع الفاجعة ـ فاجعة انتهاء طبقته ، بالحكمة ، فان جورج سالم يفعل الشيء نفسه ، ويغطي جثة البرجوازية الصغيرة بكفن الموت الابيض ، معلناً بذلك ان الزمن قد دار احدى دوراته ، في طريقه الى الامام . وفي دورته تلك تخطى نمطين اجتماعيين ، ورؤيتين أدبيتين ، وعالمين قصصيين ، فالخط الواصل من العجيلي الى جورج سالم هو خط التطور الاجتماعي السوري منذ أواسط الاربعينات الى أواخر الستينات ، وبانغلاق خط هذه الدورة الاجتماعية ـ الادبية ينتهي هذا البحث .

١٠ ــ خاتمة : الراهن والواقع

يقــدم الادب بشكل عام ، امتلاكا جماليا للواقع الانسـاني ، لكن الواقـع الانسـاني له بعدان هما : ١ ــ بعــد الراهن ، ٢ ــ بعد التاريخ . بعد الراهن هو الواقع الاجتماعي أو المرحلة التي أنتج الكاتب خلالها ومن خلالها أدبه ؛ وبعد التاريخ هو الحركة الانسـانية في سيرورتهــا وشمولها ، انــه بعــد الفلسفة والايديولــوجيا ، والاقتصار على أحــد هذين البعدين في أدب كاتب مــا ، انما هو نقص في تملكه الجمالي ، انه كذلــك العسف والميكانيكية بعينها ، الميكــانيكية في عكس الواقع الراهن كما هو أو الميكــانيكية فــي ــ عكس ــ النظرية الشمولية دون الاهتمام بالواقع الراهن .

ضمن سيرورة التاريخ الانسـاني ، وحسب النظرية المــادية العلمية ، تعتبر المرحلة أو المراحل الطبقية ، بما تعنيه مــن ظلم واستغلال ، وبما تنتجه من وعي زائف ، وأدب نــاتج عن هــذا الوعي الزائف ، مرحلة يمكن تجاوزها الى مرحلة أفضل ، ينتفي فيها الظلم والاستغلال ، ويتطابق فيها الوعي مع الواقع ، أي أن الوعي لا يكــون أداة لتسويغ الواقع أو حجبه ، بل يكــون الوعي أداة للارتقاء بالواقع ، بعبارة ثــانية ، يكون الوعي ــ والادب أحد أبعاده ــ أداة لخــدمة الانسان ، وليس سلاحا ضده .

من وجهة النظر المــادية العلمية ، يعتبر الادب ، كنشاط اجتماعي ،ــ طبقي ، أحــد مظاهر الوعي الانسـاني ، وهو بالتالي خاضع لمــا يخضع له الوعي الانسـاني ، من تزييف ومن وضوح ، وتبعاً لذلــك ، فالوعي الصحيح ، أي الوعي الذي يدرك الواقع في سبيل تجاوزه ، يتطلب أدبا يدرك الواقع كذلك في سبيل تجاوزه . ولهذا يعتبر الادب المنطلق من مواقع الوعي الصحيح اشارة الى ــ ومساهمة في ــ صنع المستقبل الافضل ، المستقبل الذي يصبح

فيه الانسان سيد الطبيعة ، وسيد نفسه .

تأسيسا على ذلك ، يعتبر الاقتصار في الادب على ـ عكس ـ مرحلة طبقية بعينها من التاريخ الاجتماعي أو الانساني ، ورفعها الى مستوى المطلق التاريخي ، تزويرا لتاريخ الانسان ، واستخداما للأدب في غير صالح الانسان ، فالانسان ، على الرغم من الحروب والطبقات والشرور والكوارث الطبيعية ، يتقدم ، بل هو يتقدم عبر هذا الجدل والصراع المستمر بين قوى الطبيعة ، وبين الانسان ، بين ما هو طبيعي بدائي في الانسان ، وبين ما هو انساني .

ان ايقاف التاريخ عند مرحلة تاريخية ـ اجتماعية معينة ـ كما يحدث في الادب البرجوازي عموما ـ وتقديم هذه المرحلة على انها ـ الوجود ـ أو ـ المأزق الكوني ـ انما هو مجافاة لروح المنطق التاريخي في سيرورته . وعلى العكس ، فان استنباط حركة سير التاريخ واتجاهه، سواء في الواقع الاجتماعي ـ المكاني ـ أم في التاريخ الانساني ، انما هو الوعي الصحيح ، والامتلاك الجمالي ـ في حقل الادب ـ للواقع . ان الادب في هذه الرحاب التي يفتحها له هذا المنطق التاريخي يغدو نشاطا معرفيا الى جانب كونه متعة جمالية ، وهذا هو معنى ـ الامتلاك الجمالي للواقع ، وتلك هي « الواقعية الاشتراكية » .

* * *

يقدم تاريخ التقنية القصصية في سوريا ـ خلال الفترة موضوع البحث ـ نجاحا باهرا في التطور والتنوع ، يعكسان غنى التاريخ الاجتماعي وتعدد محاور صراعه ، وبالتالي تعدد وجهات النظر وتعدد المواقف . فتقنية عبدالسلام العجيلي القائمة على السرد الشيق تختلف عن تقنية سعيد حورانية المعتمدة على التقاط الحدث لحظة تكثفه ، الدرامي ؛ وبالمقابل فان زكريا تامر يكاد يستعيض عن الحادثة ـ كمحور للقصة ـ بالشخصية ، بينما يهتم وليد اخلاصي بالحالة النفسية ؛ أما جورج سالم فانه يضع

ـ الفكرة ـ في مركز اهتمامه . ان هذا تنوع واختلاف في التقنيات وان بدا على شكل مضامين أو مواضيع . واذا كانت مرحلة الستينات قد قدمت قصصا ذات موقف عقائدي موحد ، فانها قدمت بالمقابل تقنيات قصصية متنوعة .

يقف كل من زكريا تامر ووليد اخلاصي في قطب واحد هو : عكس ـ لا تمثل ـ اللحظة التاريخية الراهنة ـ التي هي مرحلة سيطرة البرجوازية الصغيرة ـ انهما يعكسان هذه المرحلة ، ولا يعيانها ، لا يعيان الحركة التاريخية بسيرورتها ، وبامكانية ـ ان لم نقل حتمية ـ تجاوز الراهن . وبالمقابل فان سعيد حورانية ، استطاع فهم الحركة التاريخية وحتمية انتصارها وذلك عبر امتلاكه الجمالي لواقع تاريخي هو واقع الخمسينات، وعلى العكس فان عبدالسلام العجيلي يقيد الواقع الاجتماعي ـ الانساني ـ عبر قصصه ـ ، بقيود القدر ، مما يؤدي الى عالم قصصي اجتماعي ساكن لا حركة فيه ولا تغيير ، أي لا أمل بالمستقبل . ان هذا يعني أن قيم الاقطاع التي نتج عنها وعكسها العجيلي انما هي ، قيم ـ وضع ـ ثابتة لن يجد لها الانسان تبديلا .

ويشير جورج سالم الى الطريق المسدودة التي تسير فيها البرجوازية الصغيرة وفكرها . ان الموت عند جورج سالم ليس أكثر من دلالة ونذير للطريق المسدودة التي تسير فيها طبقة ومرحلة ، على الرغم من القناع الميتافيزيقي الذي تتقنع به قصص جورج سالم . واذا كان زكريا تامر ووليد اخلاصي يرفعان الراهن الى مرتبة المطلق ، فان هذا المطلق ـ الذي هو الموت ـ يصبح الواقع ، تماما مثلما تجسدت الخطيئة في الانسان ، ومثلما تجسد الله في المسيح . وبهذا فان قصاصي الستينات الثلاثة ـ الكبار ـ لا يختلفون في رؤيتهم العامة ، وفي موقفهم العقائدي ، وان اختلفوا في تقنياتهم وفي نقطة الانطلاق . انهم ـ ثلاثتهم ـ يعكسون المأزق التاريخي ـ الفكري ـ الاجتماعي ـ للبرجوازية الصغيرة ، لكن لا أحد منهم استطاع تجاوز الراهن ، أي استطاع الامتلاك الجمالي للواقع في شموله(١) .

---

(١) يقول جورج بليخانوف ، وكأنه يتحدث عن مأزق هؤلاء القصاصين « ولكن =

ان مـا يجعلنا نصف عالما قصصيا مـا بأنه « عالم برجوازي صغير » ليس هو المشكلات أو الشخصيات التي عالجها ، بل ان الذي يجعلنا نطلق هذه الصفة هو الموقف الفكري ـ العقائدي الذي قدمه الكاتب ، عبر عالمه القصصي ، فكون زكريـا تامر يكتب عن عامل عاطل عن العمل لا يجعله يختلف في رؤيته وموقفه العقائدي ـ الفكري عن وليد اخلاصي الذي يكتب غالبا عن مهندس أو مدرس أو موظف ، فكلاهما يقدمـان استخلاصا ـ موقفا واحدا ، سواء من حياة العامل العاطل عن العمل أو من حياة المهندس المنكفىء على ذاته . كلاهما يرفعان الحـالة العيانية لواقع طبقي وفردي الى مستوى المطلق ، كلاهما يعجزان عن فهم الحـالة الفردية ضمن المجتمع ، يعجزان عن فهم الواقع الراهن ضمن الحركة التاريخية ككل . ان الفرد في العوالم القصصية للفكر البرجوازي يكون بديلا عـن طبقته ، والطبقة تكـون بديلا للعـالم ، ولذلـك ينظر الى ـ مأسـاة ـ هذه الطبقة وكأنها ـ مأساة العالم ـ .

في مثل هذه العوالم القصصية لا يكـون الصراع منتفيا ، انه موجـود ، لكنه صراع داخلي ، قلق نفسي ، صراع ضمـن بوتقة النفس ، وليس في رحـاب الطبيعة . وبمعنى آخر ، انـه ليس صراعـا دراميا ، بل هو توتر نـاتج عن عـدم القدرة على تحديد موقف . فمن الصعب أن يبقى المرء معلقا في الوسط بين الاعلى والادنى ، والحركة تبدو أشبه بحركات رجل في حالة انعدام الوزن . ان هذا المأزق الاجتماعي ، القصصي يطرح حـاجة وامكانية للتغيير والتجديد .

* * *

= حيثما يغدو الفنان أعمى لا يرى أو يحس بالاتجاهات الاجتماعية في عصره تفقد الافكـار التي تعبر عنها أعماله كثيرا من قيمتها ، وكنتيجة لذلك يتدهور انتاجه الى حـد بعيد » .

الادب بين المـادية والمثالية ـ ترجمة حـامد أحمد حمداي ـ بيروت ١٩٥٦ .

المقدرة الفنية هي مـا يجعل القصة قصة وليس المـوقف العقائدي ، رجعيا كان أم ثوريـا ، وسواء أكانت القصة توافق أفكارنـا ومعتقداتنا أم لا . ان كون العجيلي يدافع عن قيم الاقطاع لا يعني انـه قصاص غـير مـاهر ، وكون زكريـا يعكس وضع البرجوازية الصغيرة وافكارها لا ينفي الاضافات التقنية ، والبالغة الاهمية التي قدمها للقصة السورية . والبحث عن تقنية رجعية وأخرى ثورية غير وارد ، في حـدود الجنس الادبي الواحـد ، الا اذا كنا نستطيع الحديث عن تكنولوجيا رجعية وأخرى ثورية . ان جهة الاستخدام في التقنية القصصية ـ كما في التكنولوجيا ـ هي التي تمنـح القصة ، والادب عمومـا ، صفة الـرجعية أو الثورية . هل هذا الادب في صالح الانسان أم لا ؟! والواقعية الاشتراكية ليست تقنية بل هي موقف فلسفي ـ عقائدي ، ادراك وامتلاك جمالي ، بوعي صحيح ، للواقع والانسان . واذا كان بعض النقاد يعتبر العجيلي « واقعي » الاسلوب ، فليس في المستطاع اعتباره ـ واقعي ـ العقيدة بأي معنى من المعاني .

تبعاً لذلك ، من الناحية الفنية ، يحـدد السؤال حول تقنية قصّاص مـا على الشكل التالي : هل هـذه التقنية نـاجحة في توصيل موقفه ؟ ان العجيلي كـاتب مدهش في اختبار التقنية والحادثة والسرد وكل مـا يناسب موضوعه ومضمونه . انه كاتب قـد تختلف معه ، لكن المرء لا يسعه الا أن يعجب بقدرته الفنية ، وهنا وجـه الخطورة ، خطورة التقنية الجيدة لمضمون رجعي . فالحيلة التقنية ـ المصادفة ـ عند العجيلي هي وجه آخر للمضمون الرجعي ، للقـدر ، وبالمقابل فان الصراع الاجتماعي عند سعيد حورانية انما هو التجلي العياني للصراع الانساني ، والنصر فـي العالم القصصي لهذا الكاتب ، انمـا هو معـادل وعيه بمستقبل الحركة التاريخية . ان تـأكيد سعيد حورانية على الحادثة في تقنيته ، انما هو معـادل لنظرية عقائدية ترفع ـ الفعل ـ وكل حادثة ـ فعل ـ الى الصدارة . ان التاريخ يتقدم عبر الفعل ،

والقصة تنمو عبر الحادثة ، وعلى العكس فـان التفتت ، وعـدم التحديد ، عند عادل أبي شنب انما يعني انـه لا يملك ـ عقيدة متكاملة . ان التقنية لا تتطابق مع المضمون دائما ، وليس مـن قانون حتمي يوجب المضمون ، الثوري ، لشكل متقن ، والادب البرجوازي المعـاصر ، يكاد يكون بكامله ميالا للشكلية ، وللاتقان الشكلي ، لكن هذا لـم يمنحه أبدا أية صفة ثورية ، وبالمقـابل فانه يوجـد أدب رديء يحمل ـ نوايـا طيبة ـ .

* * *

بدهي ـ من وجهة النظر المـادية ـ ان كل كاتب انما يصدر ـ من حيث المبدأ ـ عن الوضع التاريخي الذي وجـد فيه . ان التفرقة الكامنة في ثنايـا هذا البحث هي التفرقة بين الراهن ، وبين التاريخ ، بين راهن الواقع ، وبين واقع التاريخ . ان الراهن في وضعنا ، مرحلتنا ، مظلم ، لا شك . لكن هل هذا دائم، هل هذا هو التاريخ كـاملا ، هل هـذه هي الحياة الانسانية ؟! ان أكثر قصاصينا ، الذين عرضت لهم هذه الدراسة ، يقولون : هـذا الراهن المظلم هو الحياة كلها ، هو الوجود . وكما هو معروف فـان فكر الطبقة السائدة هو السائد . ان سعيد حورانية يكاد وحده ، وهنا أهميته ، يخـرج من اطـار الراهن ، الى رحـابة حركـة التاريخ ، وبخروجه هذا يخرج من ـ عن ـ فكر الطبقة المسيطرة ، متبنيا ، بذلك ، فكر الطبقة الاكثر ثورية أو الطبقة الثوريـة حتى النهاية . ففي الوقت الذي لـم يتجاوز فيه غالبية قصاصينا اطار الوضع الراهن وكما هو ، قـدم سعيد حورانية تمثلا جـدليا للراهن ، وللواقع التاريخي ، فمن رحم هذا الواقع المظلم سيخرج النور ، وذلـك هو الفرق الكبير بين الميكانيكية وبين الديناميكية ، بين العكس ، وبين التمثل ، بين الوقوع في أسر الراهن ـ وحتى ان كان وقوعـا جماليا ـ وبين الامتلاك الجمالي للواقع . ان عصفورا في قفص هو عصفور مقيد حتى ولو كان القفص ـ الشكل ـ ذهبيا، لكن عصفورا في الغابة ، هو العصفور الجميل الحر . لكن الكـلام

عن سعيد حورانية ، يبدو وكأنه كلام عن ماض مجيد لا أكثر .

ثمة تفرقة ثانية كامنة في ثنايا هذا البحث هي التفرقة ما بين السهم والدائرة كما أوضحناها في مقدمة هذا البحث أي التفرقة بين عالم قصصي متكامل يقدم موقفا متكاملا وبين عالم قصصي تتغير فيه المواقف ، وتتغير الحدود والمعالم . ان غالبية كتّاب القصة في سورية يقدمون عوالم دائرية ، مغلقة ، متكاملة ، باستثناء نصرالدين البحرة ، الذي أوضحنا الخلاف بين مجموعتيه الاولى والثانية . أما جورج سالم فقد كان التغير بين مجموعته الاولى وباقي مجموعاته انتقالا في زاوية النظر لمشكلة واحدة لموضوع واحد ، هو الموت . ولهذا فان عالمه لم يتغير تغيرا كاملا ، وموت « فقراء الناس » في مجموعته الاولى صار فيما بعد الموت المطلق ، صار اليأس .

* * *

تقف هذه الدراسة عند حدود ١٩٦٧ ، زمنيا ، ان بحثاً يعالج موضوع القصة القصيرة في مرحلة سيطرة البرجوازية الكولونيالية ثم الصغيرة سيقف عند هذا الزمن بالتأكيد . فهذا التحديد الزمني الذي قد يبدو تعسفيا يعني من وجهة النظر الطبقية ـ انتهاء مرحلة كاملة ، على مستوى الوعي ، وان بقيت هذه المرحلة مستمرة في الواقع الاجتماعي ـ السياسي .

ان هذا التحديد الزمني ، هو الذي جعل البحث لا يعالج كلا من عبدالله عبد وحيدر حيدر(٢) على الرغم من أن الاول ينتمي الى الخمسينات والثاني الى الستينات ، ذلك انهما لم يصدرا مجموعتهما الاولى الا عام ١٩٦٨ ، ولهذا فان أية دراسة لما بعد ٦٧ يجب أن تبدأ بهما على خلاف ما بينهما . لكن الوقت ما يزال مبكرا بالنسبة لهذه المرحلة ، على الرغم من أن الموت قد منح عبدالله عبد الاكتمال . كذلك لم يتعرض هذا البحث لكاتب

(٢) نشير الى الدراسة الهامة التي قدمها عبدالرزاق عيد عن قصص حيدر حيدر ـ راجع مجلة دراسات عربية ـ أيلول ١٩٧٧ .

آخر هو صباح محيي الدين . والسبب انه قــد جرى تناول هذا القصّاص المهم في بحث ـ المغامرة المعقدة ـ .

❋ ❋ ❋

افق جديــد :

على أســاس ما تقدم ، يقف الكاتب القصصي الجديد ـ من جيل مــا بعد ٦٧ ـ على أرض صلبة ومفتوحة الافق . فالادوات والتقنيات أمــامه متعددة وغنية وخطر الوقوع في اسار النظرة الضيقة للبرجوازية الصغيرة بــات قليلا ، بعد أن وضح انسداد مثل هذا الافق . وعلى الرغم من أن الواقع الاجتماعي الراهن يبدو شديد الاظلام ، واليأس يبدو مغريــا ، فــان الوعي الايديولوجي لدى القصاصين الجدد ـ بشكل عــام ـ يبدو ممتلكا للواقع وليس أسيرا للراهن ، ان قصص محمود عبدالواحد وحسن م. يوسف ، ونيروز مالك(٣) وغيرهم تقــدم خبرات وتقنيات أفضل ، كمــا أن المسابقات القصصية لجريدتي « الثورة » و « البعث » وغيرهما لعــام ١٩٧٦ أظهرت مــدى القدرة الفنية والوعي ـ بشكل عام ـ في سوريــا ، وبدهي ان هذا مــا كان ليتحقق لولا الامكانات التي يقدمها التطور الاجتماعي من نــاحية ، ولولا الجهود القصصية التي بذلتها الاجيال السابقة بدءا من العجيلي وبدون انتهــاء من نــاحية ثانية .

---

(٣) عن القصاصين الجدد ، راجع دراسة نبيل سليمان ، الاقــلام العراقية ـ عدد آذار ١٩٧٧ . صدر لمحمود عبدالواحد « الضيق » ـ وزارة الثقــافة ـ دمشق ١٩٧٨ . ولحسن م. يوسف « العريف غضبان » ـ وزارة الثقــافة ـ دمشق ١٩٧٨ . وفيروز مــالك « الصدفة والبحر » ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٨ .

المراجع

● مراجع عامة :

١ ـ شاكر مصطفى . محاضرات عن القصة السورية حتى الحرب العالمية الثانية . معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ـ ١٩٥٨ .
٢ ـ القصة في سورية وفي العالم . اعداد دار الفن الحديث العالمي ـ دمشق .
٣ ـ عادل أبو شنب . صفحات مجهولة من تاريخ القصة السورية . وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٤ .
٤ ـ حسام الخطيب . سبل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية ـ دمشق ١٩٧٤ .
٥ ـ مجلة المعرفة ـ دمشق . عدد خاص عن « القصة المعاصرة في سورية » ، العدد ١٠٨ ـ شباط ١٩٧١ .
٦ ـ راي ب. وست . القصة القصيرة . ترجمة سميرة عزام . دار صادر ـ دار بيروت ـ بيروت ١٩٧١ .
٧ ـ فرانك أوكونور . الصوت المنفرد . ترجمة الدكتور محمود الربيعي . الهيئة المصرية العامة للتأليف ـ القاهرة ١٩٦٩ .
٨ ـ رشاد رشدي . فن القصة القصيرة . مكتبة الانجلو المصرية . الطبعة الثالثة ـ القاهرة ١٩٧٠ .
٩ ـ درب الى القمة . رابطة الكتّاب السوريين ـ دمشق ١٩٥٢ .

● مؤلفات القصاصين :

● الدكتور عبدالسلام العجيلي :

١ ـ بنت الساحرة ـ بيروت ١٩٤٨ .
٢ ـ ساعة الملازم ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٥١ .
٣ ـ قناديل اشبيلية ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٥٦ .
٤ ـ الحب والنفس ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٥٩ .
٥ ـ الخائن ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٠ .
٦ ـ الخيل والنساء ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٥ .
٧ ـ فارس مدينة القنطرة ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧١ .
٨ ـ حكاية مجانين ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ .

● مظفر سلطان :

ضمير الذئب ـ دار المعارف ـ لبنان ١٩٦٠ .

● حسيب كيالي :

أخبار من البلد ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٥٥ .

● شوقي بغدادي :

حينا يبصق دماً ـ دار القلم ـ بيروت ١٩٥٤ .

● سعيد حورانية :

١ ـ وفي الناس المسرة ـ دار القلم ـ بيروت ١٩٥٣ .
٢ ـ شتاء قاس آخر ـ دار العصر الحديث ـ بيروت ، دون تاريخ .
٣ ـ سنتان وتحترق الغابة ـ دار العصر الحديث ـ بيروت ، دون تاريخ .

● **صميم الشريف :**

١ ــ أنين الارض .
٢ ــ عندما يجوع الاطفال ــ منشورات الفن العالمي الحديث ــ دمشق ١٩٦١ .

● **عادل أبو شنب :**

١ ــ عالم ولكنه صغير ــ دمشق ١٩٥٦ .
٢ ــ زهرة استوائية في القطب ــ منشورات الفن العالمي الحديث ــ دمشق ١٩٦١ .
٣ ــ الثوار مروا ببيتنا ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٦٢ .
٤ ــ أحلام ساعة الصفر ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٧٣ .

● **نصر الدين البحرة :**

١ ــ هل تدمع العيون ــ دمشق ١٩٥٧ .
٢ ــ أنشودة المروض الهرم ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٧٢ .

● **مطاع صفدي :**

أشباح أبطال ــ دار الفجر الجديد ــ بيروت ١٩٥٩ .

● **محمد حيدر :**

العالم المسحور ــ دار الشرق ــ دمشق ١٩٦٢ .

● **ياسين رفاعية :**

الحزن في كل مكان ــ منشورات مجلة الثقافة ــ دمشق ١٩٦٠ .

● **ميلاد نجمة :**

الشريط الذي لا ينقطع ــ الفن الحديث العالمي ــ دمشق ١٩٦٢ .

● **زكريا تامر :**

١ ـ صهيل الجواد الابيض ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٠ .
٢ ـ ربيع في الرماد ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٣ .
٣ ـ الرعد ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٠ .
٤ ـ دمشق الحرائق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٣ .

● **وليد اخلاصي :**

١ ـ قصص ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٣ .
٢ ـ دماء في الصبح الاغبر ـ مكتبة الشهباء ـ حلب ١٩٦٨ .
٣ ـ زمن الهجرات القصيرة ـ منشورات منظمة فتح ـ ١٩٧٠
٤ ـ الطين ـ منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٧١ .
٥ ـ الدهشة في العيون القاسية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٢ .
٦ ـ التقرير ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤ .

● **جورج سالم :**

١ ـ فقراء الناس ـ الفن العالمي الحديث ـ دمشق ، دون تاريخ .
٢ ـ الرحيل ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٠ .
٣ ـ حوار الصم ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٣ .
٤ ـ حكاية الظمأ القديم ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٦ .
٥ ـ عزف منفرد على الكمان ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٦ .

الفهرس

صدر للكاتب

قصص :

١ ـ الازمنة الحديثة	دمشق	١٩٧٤
٢ ـ جيران البحر	دمشق	١٩٧٦
٣ ـ النخلة المضيئة	دمشق	١٩٧٨
٤ ـ المدن الساحلية	بيروت	١٩٧٩

نقـد :

١ ـ المغـامرة المعقدة	دمشق	١٩٧٦
٢ ـ عالم حنا مينة الروائي بالاشتراك مع عبدالرزاق عيد .	بيروت	١٩٧٩

صدر عن دار الفارابي
في سلسلة دراسات نقدية

- □ الادب والثقافة في اليمن عبر العصور

محمد سعيد جرادة

- □ الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة

د. عفيف دمشقية

- □ الحريــة في أدب المــرأة

د. عفيف فــراج

- □ دراســـات نقدية في ضوء المنهج الواقعي

د. حسين مــروة

- □ دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية

عبدالمطلب صالح

- □ الزبيري ، شعره ونثره وآراء الدارسين فيه

علوي عبدالله ظاهر

- □ مواقف في اللغة والفكر والادب

محمــد مبارك

- □ الانعكاس والفعل وديالكتيك الواقعية في الابداع الفني

هورست ريديكر

- □ مسرح اللامعقول وقضايــا اخرى

يوسف عبدالمسيح ثروة

- □ ممارســـات في النقد الادبي

يمنى العيد

طبع على مطابع « شركة تكنوبرس الحديثة » ش.م.ل – بيروت

تمـوز ١٩٧٩

هذا الكتاب

كان عقد الخمسينات ثم الستينات مرحلة هامة في التطور الاجتماعي والثقافي في سورية . ان تحولات هامة جرت في الحقل الاجتماعي العام كان لها تأثيرها في الحقل الثقافي ، وربما كانت القصة السورية القصيرة الجنس الادبي الاكثر حساسية والاكثر شفافية تجاه ما جرى .

هذه الدراسة ، تحاول دراسة القصة السورية القصيرة خلال هذين العقدين في علاقتها بالتحولات الاجتماعية متسائلة عن الأفق الجديد للمجتمع والقصة القصيرة معاً .

السعر ٥٠,٥ ل. ل.